

Université de Montréal

***Le voyage d'hiver de Keith Kouna : à l'écoute de Winterreise de Schubert***

De la réécriture au studio d'enregistrement

Par David Valentine

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en littérature comparée

Mai 2020

© David Valentine, 2020

*Ce mémoire intitulé*

***Le Voyage d'hiver de Keith Kouna : à l'écoute de Winterreise de Schubert***  
**De la réécriture au studio d'enregistrement**

*Présenté par*  
**David Valentine**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Katharina Clausius**  
Présidente-rapporteuse

**Philippe Despoix**  
Directeur de recherche

**Jonathan Goldman**  
Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire est une étude de cas sur *Le voyage d'hiver* (2013) de Keith Kouna. Réalisée par René Lussier, cette œuvre de musique enregistrée est une transposition musicolittéraire d'après *Winterreise* (1828) de Franz Schubert. Malgré la réécriture d'un texte en français et les transformations musicales notables qui caractérisent *Le voyage d'hiver*, les fondements mélodiques et harmoniques qu'il reproduit génèrent un effet de reconnaissance qui ne cesse de renvoyer Kouna vers Schubert. Plutôt que de les tenir pour inséparables l'un de l'autre, cette étude propose une réflexion sur la distance qui les sépare. On se demandera si *Le voyage d'hiver* peut constituer une œuvre avec le caractère propre de ce qui la rendrait autonome et originale. Considérant que la réécriture textuelle dont il procède s'enracine dans l'écoute musicale, la recherche pose d'abord que le *Voyage d'hiver* s'établit comme la trace d'une écoute de *Winterreise*. À partir du rapport entre texte et musique qui s'y déploie, il s'agit ensuite de suivre cette écoute à travers les médiations de la musique enregistrée en studio qui en ont constitué l'inscription. L'établissement de ce tracé permettra d'évaluer l'ampleur des transformations qui donnent lieu au *Voyage d'hiver* afin de mettre en perspective la distance qui le sépare et le distingue de l'œuvre de Schubert.

**Mots-clés :** Keith Kouna, René Lussier, *Le voyage d'hiver*, Franz Schubert, *Winterreise*, écoute, texte et musique, enregistrement sonore, réécriture, transposition

## Abstract

This master's thesis is a case study of Keith Kouna's music recording *Le voyage d'hiver* (2013). Produced by René Lussier, this album is a literary and musical transposition based on Franz Schubert's *Winterreise* (1828). Although the text was rewritten in French and the music underwent significant transformations, the melodic and harmonic foundations of *Le voyage d'hiver* create a recognition effect that constantly hearken Kouna's work back to Schubert. Instead of viewing both works as inseparable, this study will examine the distance that separates them. One may ask if *Le voyage d'hiver* possesses the distinctive traits to be considered an original, free-standing musical work. Given that the rewriting of the text is rooted in music listening, this research posits that *Le voyage d'hiver* takes form as the result of listening to Schubert's *Winterreise*. Based on the relationship that unfolds between the text and music, the research is then a matter of following this listening through the mediations of the resulting music that was created and recorded in the studio. Establishing this path will make it possible to assess the extent of the transformations that led to *Le voyage d'hiver* in order to put into perspective the distance that separates and distinguishes it from Schubert's work.

**Keywords:** Keith Kouna, René Lussier, *Le voyage d'hiver*, Franz Schubert, *Winterreise*, listening, text and music, sound recording, rewriting, transposition

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des exemples musicaux et des extraits audio.....	v
À propos des titres allemands et français.....	vi
Remerciements.....	viii
Avant-propos.....	ix
Introduction : « L’oreille sur la paroi du temps ».....	1
En voiture.....	4
Quelques versions de <i>Winterreise</i> .....	6
Une approche indisciplinée.....	8
Chapitre : 1 De l’écoute à la réécriture : l’œuvre otographe.....	11
1.1 Écouter et médier : transmission, transformation et production musicales.....	11
1.1.1 Poïétique de l’écoute et otographie : production et inscription.....	12
1.1.2 L’écoute médiatrice : transmission et transformation.....	19
1.2 Transposition musicale et poétique : entre reprise, adaptation et réécriture.....	23
1.2.1 La nomination du phénomène : entre la source et la cible.....	23
1.2.2 Ne pas traduire : réécrire.....	27
1.2.3 Ne pas composer : arranger et enregistrer.....	30
1.2.4 L’espace d’adaptabilité musicolittéraire.....	33
Chapitre 2 : L’œuvre de l’écoute : rapports entre texte et musique.....	35
2.1 L’adaptation qui écoute : poïétique de l’écoute en pratique.....	36
2.2 La transposition textuelle de l’écoute musicale.....	41
2.2.1 Du dégel au fleuve.....	41
2.2.2 À l’ombre du tilleul.....	43
2.2.3 Perdu dans les cryptes.....	48

2.3 Arrangements et instrumentation : un nouveau décor pour de nouveaux textes.....	51
2.3.1 Sonorités et instruments.....	52
2.3.2 Préludes et postludes.....	53
2.3.3 « La musique, la voix, la langue ».....	55
Chapitre 3 : Faire entendre l'écoute : le studio d'enregistrement.....	59
3.1 L'écoute à travers les médiations.....	59
3.1.1 Traverser la paroi du temps.....	59
3.1.2 L'oreille collective.....	60
3.2 Le studio d'enregistrement.....	62
3.2.1 Instrument d'écoute, instrument de musique.....	62
3.2.2 L'ivresse du chien.....	66
3.2.3 Mise en scène de la voix.....	68
3.2.4 Production musicale parasitaire.....	71
3.3 Une nouvelle fiction sonore.....	74
Conclusion : Le leurre du calque.....	79
Médiagraphie.....	83
Annexes.....	89
Annexe A : textes étudiés.....	89
Annexe B : extraits audio.....	99

## Liste des exemples musicaux et des extraits audio

Exemple musical n° 1 : premiers vers du « Tilleul » avec mélodie.....	45
Exemple musical n° 2 : flûte à bec dans « Cimetière ».....	50
Extrait audio n° 1 : Keith Kouna, « Bonne nuit », 0:00- 0:33.....	32
Extrait audio n° 2 : Keith Kouna, « Fume », 0:00-0:35.....	44
Extrait audio n° 3 : Keith Kouna, « Le tilleul », 0:33-0:46.....	45
Extrait audio n° 4 : Keith Kouna, « Le tilleul », 1:16-2:05.....	46
Extrait audio n° 5 : Keith Kouna, « Le tilleul », 2:16-3:11.....	47
Extrait audio n° 6 : Keith Kouna, « Cimetière », 0:25-0:37.....	50
Extrait audio n° 7 : Keith Kouna, « Le sentier », 0:51-1:32.....	50
Extrait audio n° 8 : Keith Kouna, « Le tilleul », 0:00-0:36.....	55
Extrait audio n° 9 : Keith Kouna, « Cimetière », 0:00-0:12.....	55
Extrait audio n° 10 : Keith Kouna, « Le chien », 0:00-0:17.....	66
Extrait audio n° 11 : Keith Kouna, « Le chien », 0:43-1:16.....	67
Extrait audio n° 12 : Keith Kouna, « Inondation », 2:31-3:25.....	69
Extrait audio n° 13 : Keith Kouna, « Solitude », 0:41-1:04.....	70
Extrait audio n° 14 : Keith Kouna, « La bateau », 0:00-0:41.....	71
Extrait audio n° 15 : Keith Kouna, « Dégel », 0:00-0:22.....	72
Extrait audio n° 16 : Keith Kouna, « Romances et désirs », 1:29-1:34.....	72

## **À propos des titres allemands et français**

Ce mémoire porte sur *Le voyage d'hiver* de Keith Kouna. Dans le cadre de cette recherche, le titre allemand *Winterreise* désigne systématiquement l'œuvre du compositeur autrichien Franz Schubert. Le titre français *Le voyage d'hiver*, ou simplement *Voyage d'hiver* lorsque l'article contracté (du, au) est rendu nécessaire par le contexte, réfère toujours à l'œuvre de l'auteur et chanteur québécois Keith Kouna. De la même manière, les titres des morceaux indiqués en français réfèrent toujours à ceux du *Voyage d'hiver* (Kouna), tandis que les titres en allemand seront utilisés pour ceux de *Winterreise* (Schubert).



*À Carolynne La Branche*

## Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus grande reconnaissance envers mon directeur de recherche, Philippe Despoix, pour la patience et l'attention dont il a fait preuve tout au long de mon parcours. Je remercie Barbara Agnese qui m'a aiguillé lors de l'amorce de ce projet et qui m'a par la suite offert un soutien indéfectible à chacune de nos rencontres. Remerciements sincères également à toute l'équipe passée et actuelle de la revue *Post-Scriptum*.

Merci à Denis Ferland qui m'a prêté son oreille afin de mettre à l'épreuve quelques-unes de mes hypothèses d'écoute.

Mes chers parents, Nancy et Marc, *merci*.

Enfin, Julie Houle : je t'exprime ma plus profonde et immense gratitude. Sans toi, je ne serais certainement pas arrivé au bout de ce chemin laborieux.

Ce mémoire a reçu l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture.

## Avant-propos

Dès la première écoute, je fus saisi par les effets de la musique du *Voyage d'hiver* de Keith Kouna. Les célèbres mélodies de Franz Schubert qu'on y entend, tirées de *Winterreise*, puis reproduites par les arrangements de René Lussier et Vincent Gagnon, me transportaient dans le voyage du compositeur autrichien, comme elles l'avaient toujours fait dans le contexte musical de la tradition du lied allemand. Phénomène étrange s'il en est — puisque ce n'est sans doute plus exactement de Schubert dont il s'agit — mais que je recevais alors comme fait accompli, sans autre forme de questionnement : c'était une écoute amoureuse et naïve. Comment en arriver là, malgré la réalisation contemporaine de l'œuvre qui se dessine à travers des arrangements inédits et une instrumentation remarquablement éclectique? Mais surtout, malgré une transformation textuelle qui, depuis le territoire imaginaire d'une culture germanophone, redirige l'auditeur vers l'univers subjectif d'un chanteur québécois? En dépit des différences qui sautent aux oreilles, pourtant, j'appréhendais spontanément Schubert et Kouna de la même façon.

Avec *Le voyage d'hiver*, Kouna faisait paraître en 2013 un album fort surprenant dans son parcours. Dans les années 2000, il fut d'abord chanteur au sein du groupe Les Goules. Au-delà de sa prédominance rock, cette formation laisse entendre plusieurs styles, notamment des influences punk, voire *stoner* par moments, qui ne cessent de se métisser à la chanson et aux interprétations souvent théâtrales, sinon caricaturales de Kouna. Le chanteur se fait remarquer en 2008 avec la publication d'un premier album en solo. Il navigue alors sur des eaux plus tranquilles, la chanson occupant un espace plus important, mais toujours au sein d'une configuration qui ne s'éloigne jamais du rock et de ses dérivés. Dans son deuxième album, on y entend, parmi ses propres compositions, une première reprise de Schubert. Intitulé « Le sexe », le morceau propose un arrangement punk rock de « *Die Post* », treizième pièce de *Winterreise*, dans lequel on reconnaît sans ambiguïté les motifs mélodiques de Schubert, mais dont le texte de Wilhelm Müller est complètement transformé : partout, « Mon cœur » [*Mein Herz*] devient « Le sexe ». C'est à la suite de ce second album que paraît *Le voyage d'hiver*

(2013), qui nous mène alors sur une voie inexplorée par Kouna. Seul le petit indice laissé sur le disque précédent pouvait nous permettre d’entrevoir cette voie.

Sur une musique qui soutient expressément la reconnaissance des mélodies du compositeur viennois, Kouna chante des textes en français qui, de prime abord, semblent loin de relever d’une traduction. L’œuvre se déploie dans une structure formelle presque identique à sa source : un cycle de vingt-quatre pièces dont la musique évolue dans le même ordre et un protagoniste dont l’errance inexorable s’ouvre sur le chemin d’un paysage hivernal. À quelques mesures près, la forme de la majorité des morceaux se cale sur la musique de Schubert, tandis que la partition de piano est décomposée en de multiples instruments par les arrangements de Gagnon et Lussier. Ainsi construite sur le mode du calque, cette instrumentation hardie ouvre la voie à une interprétation collaborative qui étend une couleur manifestement inédite sur les motifs de Schubert. En dernière instance, l’ensemble de ce projet se trouve mis en œuvre et inscrit sur un enregistrement réalisé par Lussier. Sauf exception, la signature sonore des projets de Kouna avant et après *Le voyage d’hiver* se trouve ici déplacée, sinon évacuée. Non seulement la réalisation de Lussier écarte-t-elle les influences mentionnées ci-dessus, mais la structure de *Winterreise* contraint le projet dans un univers évidemment étranger au parcours du chanteur québécois.

C’est à partir de cette configuration musicale singulière que j’en étais à écouter des textes français sur un arrangement renouvelé, exactement comme j’entendais les textes de Müller sur les mélodies et le piano de Schubert (à une époque où je ne comprenais rien à l’allemand). Ces musiques pourtant éloignées dans le temps me disaient donc quelque chose curieusement similaire. Voilà qui représente précisément l’expérience derrière l’écoute à l’origine de cette recherche : comme si Schubert se rendait à moi, directement et immédiatement à travers Kouna. Mais au fond, ce qu’il y a d’immédiat dans l’idée qu’une telle chose nous parvienne à *travers* une autre repose probablement sur la surprise d’une première impression. Or, s’il y avait une question à formuler d’emblée, je la poserais simplement ainsi : qu’est-ce que j’écoute? Cette question de départ soulève bien des enjeux et c’est en en précisant les contours que je me suis proposé de développer la problématique qui sera exposée dans les prochaines pages.

## Introduction

### « L'oreille sur la paroi du temps »

Les poètes ont l'oreille fine. Par un soir de grand froid, il y a quelques années, Keith Kouna a posé la sienne contre le mur de son appartement, pour saisir de l'autre côté de la paroi la rumeur d'un piano. C'était Franz Schubert, en 1827, syphilitique, affaibli par les traitements au mercure, composant *Winterreise : le Voyage d'hiver*. Ils avaient tous les deux 30 ans (environ)<sup>1</sup>.

Dans sa préface au *Voyage d'hiver*, Antoine Laprise présente le travail de Keith Kouna dans une problématique au riche potentiel : l'oreille du poète qui superpose et rend simultanées deux époques musicales que séparent près de deux siècles. Ce qui est déployé entre les deux pièces de cet appartement est apparemment inépuisable. Que l'on pense au temps qui s'y installe, ou concrètement aux évolutions techniques et culturelles qui ont traversé la musique depuis Schubert, cette paroi du temps ouvre un vaste champ d'études. En même temps, cette image rend parfaitement compte de la nature factice de toute expérience de l'immédiateté dans nos rapports à l'art, et tout particulièrement lorsqu'il est question de musique enregistrée. Sans aucun doute, l'oreille du poète ne se trouvera toujours qu'en présence de la paroi et des restitutions que celle-ci aura permises à travers le temps. Dans la musique enregistrée, l'exécution musicale et la diffusion de l'enregistrement, bien qu'elles renvoient l'une à l'autre comme des objets qui génèrent une forte similitude, représentent deux moments absolument différents — fréquemment séparés par des dizaines d'années. Ainsi, écouter Schubert sur un disque, ce serait écouter un *effet* de Schubert. « Considérant qu'il s'agit toujours d'effets d'immédiateté<sup>2</sup> », comme le stipule Éric Méchoulan, c'est par la mise

---

<sup>1</sup> Antoine Laprise, « L'oreille sur la paroi du temps », dans Keith Kouna, *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisateur), disque compact dans un livre illustré par Marie-Pascale Hardy, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013, p. 1.

<sup>2</sup> C'est en précisant les caractéristiques qui émergent d'un objet étudié sous l'angle d'une approche intermédiaire que Méchoulan formule l'idée d'un effet d'immédiateté : « Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire *a priori*, l'intermédialité a affaire avant tout à l'immédiat plutôt qu'aux médias et aux médiations — mais en considérant qu'il s'agit toujours d'effets d'immédiateté. » Voir Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1,

en perspective de tels effets quant à la production du sens qu'il nous est donné de déplacer la réflexion : il s'agit de penser cette production à partir de ce qui fait apparaître les objets de création, plutôt que depuis ces objets eux-mêmes<sup>3</sup>.

D'entrée de jeu, c'est un problème qui se pose dans le rapport de l'auditeur au *Voyage d'hiver* : quelle part de Schubert et Müller Kouna nous présente-t-il? Mais le problème s'impose également lorsque l'on considère le rapport du *Voyage d'hiver* à *Winterreise* : comment Schubert a-t-il d'abord été joué à travers le temps, puis écouté par Kouna, pour constituer les présences qui multiplient les différences entre les deux? C'est en se déplaçant entre ces configurations qui renvoient les unes aux autres qu'il se trouve possible de lever les effets d'immédiateté et d'appréhender les moments qu'ils recouvrent. De l'auditeur qui écoute le *Voyage d'hiver* en temps et lieu, on remonte alors vers la réalisation de l'enregistrement, vers le travail d'arrangement et vers l'interprétation musicale. Ces éléments surviennent de leur côté en réponse à l'écriture des textes français de Kouna : ceux-ci développent déjà des liens spécifiques avec la musique de Schubert et les mots de Müller. Autant de points d'ancrage qui entretiennent chacun leurs propres relations avec *Winterreise*.

Pour évaluer plus précisément les implications de ce problème, je propose d'abord de déplier encore un peu l'image de « l'oreille sur la paroi du temps » afin d'amorcer le développement de la problématique sur laquelle se basera la présente recherche. Bien entendu, il est possible d'écouter à travers cette paroi, puisqu'elle est ici positionnée comme le corps conducteur du son. L'état dans lequel nous parvenons les formes concrètes de la pensée musicale, peu importe ce que nous croyons bien entendre, relève des effets que produit cette paroi sur la transmission du son. L'image en question condense trois éléments. Premièrement, l'oreille, le plus organique des instruments d'écoute, qui permet du même coup de souligner le geste derrière la prise de contact fondamentale avec *Winterreise*. Deuxièmement, la paroi, épaisse couche matérielle qui s'est construite entre Schubert et Kouna, par où transite nécessairement la musique. Enfin, le temps, qui emplit et prolonge infiniment cette paroi, à travers lequel tout se transforme, que ce soit la façon dont on joue, enregistre ou écoute les œuvres. À priori, s'il semble évident que le moment à situer de l'autre côté — un Schubert

---

2003, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11-13.

mourant — est un élément capital de toute réflexion approfondie sur *Le voyage d'hiver*, ce qui s'y trouve ne demeure pourtant accessible qu'à travers cette médiation. Voilà pourquoi le son qui franchit ce mur n'est plus celui du piano, mais plutôt celui de sa rumeur<sup>4</sup>.

De cette façon, en posant la question *qu'est-ce que j'écoute*, je ne me demande pas réellement *qui* j'entends de Schubert ou Kouna. Nous pourrions soutenir sans problème qu'il s'agit d'un peu des deux. À l'évidence, la reconnaissance de *Winterreise* qui opère à l'écoute du *Voyage d'hiver* nous permet de comprendre l'œuvre de Schubert et Müller comme fondement de la signature contemporaine de Kouna. Cette idée relève d'une généralité tout à fait intuitive<sup>5</sup> qui est explicitée par la nature même de la démarche créative et des éléments artistiques qu'elle met en jeu. Elle implique cependant de penser la nature du *Voyage d'hiver* d'abord à l'aune de *Winterreise* — ce qui est bien légitime. Certes, les lieds portent la voix et le récit de Kouna, tandis que la musique est recouverte des arrangements de Vincent Gagnon et René Lussier. Mais la plupart du temps, les mélodies et les cadences sont aisément reconnaissables, et elles nous poussent naturellement à conclure à l'immédiateté de Schubert. En ce sens, *Le voyage d'hiver* agit comme un calque qui alimente cette reconnaissance, en rassemblant les contributions du collectif réuni par Kouna et en les posant sur le modèle.

Or, malgré toutes les références explicites à *Winterreise*, malgré les grandes similitudes qui semblent souvent se dégager du *Voyage d'hiver* sur le plan musical ou narratif, est-il juste de les tenir pour inséparables l'un de l'autre? Au-delà de cette impression d'immédiateté, qui m'apparaît trop réduire ou simplifier les problèmes soulevés par la mise en scène de Laprise, il y aurait plutôt lieu de les penser dans une certaine distance plutôt que dans leur rapprochement. Autrement dit, serait-il possible de réfléchir aux aspects proprement créatifs d'une telle œuvre sans voir à travers elle un point d'origine inéluctable? Il s'agit donc

---

<sup>4</sup> « [...] saisir de l'autre côté de la paroi la rumeur d'un piano. » Antoine Laprise, *op. cit.*, p. 1. Voir supra, p. 1.

<sup>5</sup> La suggestion d'une œuvre conjointe est explicitée par René Lussier qui parle de « faire cohabiter Keith Kouna et Franz Schubert, sans trahir ou travestir l'un ou l'autre. » Voir Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, « Keith Kouna, René Lussier : Schubert dans l'hiver québécois », *Liberté*, n° 304, 2014, p. 12.; on peut lire différentes déclinaisons de cette position au fil de la publication des articles de presse sur *Le voyage d'hiver*. Voir Alain Brunet, « Keith Kouna et Franz Schubert : rencontre improbable », *La Presse*, section Arts, Montréal, 9 décembre 2013; Philippe Papineau, « La marche vers la mort de Keith Kouna », *Le Devoir*, section Musique, Montréal, 7 décembre 2013; Alain Brunet, « Keith Kouna en Voyage d'hiver », *La Presse*, section Arts, Montréal, 6 février 2015; Valérie Thérien, « Keith Kouna : le voyage sans fin », *Voir*, 2015, en ligne, <<https://voir.ca/musique/2015/02/03/keith-kouna-le-voyage-sans-fin/>>, consulté le 4 octobre 2019.

d'appréhender *Le voyage d'hiver* non comme une simple reprise ou un sous-produit de *Winterreise*, mais comme une œuvre avec le caractère propre de ce qui la rendrait autonome et originale. La distance à parcourir là est sans doute bien plus importante que ne le laisse entendre le calque qui génère l'effet d'un Schubert immédiat. Voilà qui pose les premières questions de l'hypothèse de travail que nous aborderons.

## En voiture

L'image de « l'oreille sur la paroi du temps » relève évidemment de la pensée littéraire. De son côté, Kouna livre un témoignage nous permettant de passer de cette mise en scène à une expérience concrète de sa réception de *Winterreise*. Alors que le chanteur se retrouve pris dans les embouteillages et la chaleur de l'été<sup>6</sup>, l'amorce du *Voyage d'hiver* prend forme dans sa voiture à travers ses écoutes de *Winterreise* : « à force d'écouter *Le voyage* [*Winterreise*], dans mon char, surtout, je me suis mis à improviser un peu n'importe quoi sur les mélodies et, peu à peu, l'idée d'écrire de nouveaux textes dessus et de les chanter a fini par germer<sup>7</sup>. » Banale en apparence, cette vocalisation de l'expérience auditive, qui semble mettre la musique de Schubert en relation directe avec la voix de l'auditeur, s'appuie pourtant sur un ensemble complexe de médiations.

Deux éléments m'apparaissent importants dans ce témoignage. Il représente d'abord le moment précis d'une diffusion audio qui repose sur une couche technique ouvrant plusieurs histoires concomitantes. Le lecteur audio de la voiture implique un support d'inscription qui témoigne de la production d'une musique enregistrée. Au cœur de celle-ci se trouve le rapport entre les techniques d'enregistrement sonore et les moments de l'interprétation musicale. Tous ces éléments dessinent un vaste parcours à travers lequel la musique de Schubert prend forme jusqu'à la voix de Kouna. Par conséquent se présente un deuxième élément notable. Avant de se pencher sur la réécriture des textes de Wilhelm Müller, Kouna évolue en tant qu'automobiliste à l'écoute : il est un auditeur dans un contexte de mobilité qui apparaît définir sa prise de contact initiale avec Schubert. Certes, la création qui émane d'un

---

<sup>6</sup> Mickaël Bergeron, « Les folies de Keith Kouna – longue entrevue », *Voir*, 2015, en ligne, <<https://voir.ca/mickaël-bergeron/2015/05/08/les-folies-de-keith-kouna-longue-entrevue>>, consulté le 5 octobre 2019; Alain Brunet, « Keith Kouna et Franz Schubert : rencontre improbable », *op. cit.*

<sup>7</sup> Keith Kouna, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 11.



déplacement motorisé n'est pas une caractéristique distinctive du *Voyage d'hiver*. Prenons par exemple Glenn Gould qui témoignait aussi d'une écoute en voiture, décrivant dans un essai sur Petula Clark l'expérience derrière son intérêt marqué pour la chanteuse : afin de pouvoir écouter le dernier tube de Clark, Gould devait régler sa vitesse en fonction de l'heure de diffusion du palmarès, à une époque où le signal radiophonique s'interrompait entre les villages du nord de l'Ontario<sup>8</sup>. Ainsi, qu'il s'agisse de Gould ou de Kouna, leurs témoignages montrent que les expériences qu'ils décrivent jouent un rôle essentiel dans leurs œuvres respectives : ces écoutes s'inscrivent au fondement d'un acte créatif.

Y a-t-il donc une place pour l'écoute lorsqu'on se demande si *Le Voyage d'hiver* peut s'établir dans une mise à distance, comme œuvre à part entière? Dans une brève analyse des habitudes d'écoute de quelques auditeurs de musique, Antoine Hennion conclut que l'écoute de l'amateur est définie par

un enjeu qui [est] « à venir », de la musique à faire advenir, et non déjà là. État incertain, effet à retrouver, exploration d'un monde commun, transport entre des points inconnus : l'écoute est une façon de faire apparaître la musique, de la faire surgir en soi, et non de la recevoir comme une hostie<sup>9</sup>.

Selon Hennion, l'enregistrement permet de replacer la musique dans une infinité de contextes singuliers. Ceux-ci, soutient-il, déplacent les sensibilités et modifient les perceptions des auditeurs qui se retrouvent finalement « loin de la focalisation sur une logique intrinsèque de l'œuvre, dont l'écoute ne serait que la servante<sup>10</sup>. » Comme mélomane en voiture, non seulement Kouna pose-t-il l'oreille sur une paroi concrète du temps, en écoutant le *Winterreise* enregistré par Dietrich Fischer-Dieskau et Daniel Barenboim<sup>11</sup>, mais il performe du même coup les premiers vers du *Voyage d'hiver*. En essayant spontanément de faire surgir les mots

<sup>8</sup> Glenn Gould, « The Search for Petula Clark », dans Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 300-308.

<sup>9</sup> Antoine Hennion, « Les usagers de la musique : L'écoute des amateurs », *Circuit*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 30.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>11</sup> Voir Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 11. Kouna désigne l'interprétation du baryton Dietrich Fischer-Dieskau avec Daniel Barenboim au piano comme sa principale version de référence. Première édition en 1980 : Franz Schubert, *Winterreise D. 911. Ein Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Daniel Barenboim (piano), 2 disques microsillon, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2707 118, 1980; voir aussi les éditions subséquentes, par exemple Franz Schubert, *Winterreise D. 911. Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Daniel Barenboim (piano), disque compact, Hamburg, Deutsche Grammophon, 453 677-2, coll. « Schuberts Meisterwerke », 1997 [1980].

qui accompagneront les mélodies de Schubert, Kouna ne vient-il pas de commencer à prendre ses distances d'une « logique intrinsèque de l'œuvre »? S'il s'agit là de ses effets initiaux, cette écoute permet vraisemblablement d'envisager un plus large déploiement de la dimension créative qui s'ouvre chez Kouna. Cette considération s'ajoute donc ici à la question initiale : comment *Le voyage d'hiver* nous laisserait-il entendre — littéralement — les transformations de *Winterreise* qui indiqueraient précisément la position d'une œuvre? Comment cette écoute se présente-t-elle à travers le matériau? Quels sont ses implications et ses effets?

### Quelques versions de *Winterreise*

Adaptées à d'autres contextes de réflexions, ces questions trouveraient probablement leurs assises en regard des différentes versions de *Winterreise*. Kouna n'est évidemment pas le seul à nous présenter sa version. En effet, *Le voyage d'hiver* s'inscrit dans une importante lignée de reprises à travers laquelle *Winterreise* est manipulé de différentes façons. À peine dix ans après Schubert, Franz Liszt est vraisemblablement le premier à le faire. Dans une sélection de douze morceaux choisis parmi ceux de *Winterreise*, il présente une transcription pour piano dans laquelle la voix et l'instrument ne font plus qu'un au sein d'un arrangement qui complexifie grandement la musique<sup>12</sup>. Nous connaissons également quelques orchestrations, dont celle d'Anton Webern, écrite en 1903, qui propose un arrangement pour voix et orchestre sur quelques lieds de Schubert. Entre autres, « *Der Wegweiser* », tiré de *Winterreise*, reproduit assez fidèlement les inflexions de la dynamique piano-voix de Schubert<sup>13</sup>. Celle de Hans Zender, datant de 1993, reprend l'ensemble du cycle et ouvre au sein de l'œuvre un espace de création beaucoup plus libre. Plutôt que de désigner son travail par les termes *arrangement* ou *orchestration*, Zender parle d'une « interprétation composée<sup>14</sup> ». Il s'éloigne souvent des

<sup>12</sup> Franz Liszt et Franz Schubert, *Winterreise. Lieder von Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Chopin, für das Fortepiano übertragen von Franz Liszt*, Els Biesemans (pianoforte), disque compact, Leipzig, GENUIN Classics, GEN 14322, 2014; Franz Liszt et Franz Schubert. « Zwölf Lieder von Franz Schubert—[aus] Winterreise S561 », *The Schubert Transcriptions - II*, Leslie Howard (piano), 3 disques compacts, London, Hyperion, CDA66954/6, 1995.

<sup>13</sup> Franz Schubert, *Lieder with Orchestra*, Thomas Quasthoff (baryton), Anne Sofie Von Otter (mezzo-soprano), Chamber Orchestra Of Europe et Claudio Abbado (chef d'orchestre), disque compact, Hamburg, Deutsche Grammophon, B0000049-02, 2003. Cette édition présente également des orchestrations de Brahms, Berlioz et Offenbach, entre autres, à travers un répertoire varié de lieds.

<sup>14</sup> Hans Zender et Franz Schubert, *Schuberts Winterreise, A Composed Interpretation for Tenor and Small Orchestra*, Julian Prégardien (ténor), Deutsche Radio Philharmonie et Robert Reimer (chef d'orchestre), disque

chemins tracés par Schubert, ouvrant les formes à des explorations parfois radicales et soumettant les morceaux à des contrastes internes prononcés. Dans une version plus récente, le baryton-basse Philippe Sly, accompagné du Chimera Project, chante *Winterreise* sur un arrangement qui rappelle par moments la version de Normand Forget : toutes deux écrites pour petit ensemble, ces versions partagent quelques instruments, notamment accordéon et clarinette. Celle de Forget (2008) demeure très représentative du piano Schubert<sup>15</sup>, tandis que Sly et Le Chimera Project (2019) se livrent à des explorations parfois très libres et épurées<sup>16</sup>.

Ces quelques exemples sont évidemment très loin de constituer une liste exhaustive, mais ils offrent un aperçu de la diversité des approches depuis le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. De son côté, *Le voyage d'hiver* de Kouna se distingue pour au moins trois raisons — sur lesquelles nous reviendrons au cours de cette recherche. D'abord, Kouna chante son propre texte en français. Cette proposition inusitée apporte des changements fondamentaux à la nature du lien qui unit texte et musique chez Schubert et Müller. Ensuite, contrairement aux versions mentionnées plus haut, le travail de studio prédomine sur l'exécution musicale simultanée des parties de l'arrangement. La diversité des prises de son et le mixage complexe et précis semblent jouer un rôle déterminant dans l'arrangement du *Voyage d'hiver*, et par conséquent dans la transformation de *Winterreise*. Enfin, en aucune façon cette version ne s'inscrit dans la tradition de la musique classique. La voix du chanteur — la même que celle que l'on entend dans ses chansons rock — s'appuie sur une instrumentation hétéroclite utilisant tantôt la section rythmique des variétés, tantôt de petits ensembles de cuivres ou de cordes. Le tout est souvent paré de multiples percussions ou autres sonorités qui s'agencent de façon peu convenue. Ces trois éléments réunis dictent l'approche qui sera mise de l'avant pour répondre aux questions formulées plus haut.

---

compact, Alpha Classics, ALPHA 425, 2018.

<sup>15</sup> Normand Forget et Franz Schubert, *Winterreise. Version de chambre*, Christoph Prégardien (ténor), Joseph Petric (accordéon) et Pentaèdre (ensemble), disque compact, ATMA, ACD2 2546, 2008.

<sup>16</sup> Chimera Project et Franz Schubert, *Schubert : Winterreise*, Philippe Sly (baryton-basse) et Le Chimera Project (arrangements), disque compact, Montréal, Analekta, AN 2 9138, 2019.

## Une approche indisciplinée

La présente problématique de recherche concerne avant tout l'étude de la transformation d'une œuvre musicale et littéraire. Cela ne signifie pas qu'il s'agit ici d'une étude sur *Winterreise*. Il existe nombre d'ouvrages qui forment le champ très riche des *Schubert Studies*, au sein duquel *Winterreise* est largement étudié. Nous aurons l'occasion de nous référer à quelques travaux d'importance, notamment à ceux de Susan Youens<sup>17</sup> qui sont d'ailleurs abondamment cités dans la littérature sur Schubert. Paru plus récemment, l'ouvrage collectif *Rethinking Schubert*<sup>18</sup> fournira également quelques éléments utiles à notre propos. Charles Rosen, dans ses travaux sur *La génération romantique*<sup>19</sup>, consacre également plusieurs pages aux lieds de Schubert en les situant parmi la musique de ses contemporains. Enfin, Ian Bostridge<sup>20</sup> et Georges Leroux<sup>21</sup> mettront à notre disposition des connaissances non moins intéressantes que pertinentes, tout en proposant des traductions du texte de Müller<sup>22</sup>. Contrairement aux études qui constituent ce champ de recherche, je cherche avant tout à apporter un éclairage sur *Le voyage d'hiver* de Kouna et sur la transformation qu'il opère. C'est pourquoi j'ai choisi de faire un usage très modeste de ces énormes ressources<sup>23</sup>. J'entends donc laisser aux musicologues spécialistes de ces questions le soin de continuer le débat.

D'un autre côté, les contacts avec *Winterreise* seront inévitables et nécessaires à certains moments. En quelque sorte, l'œuvre de Schubert et Müller fera office de texte secondaire, comme d'un point d'appui permettant d'observer le *Voyage d'hiver*. Au-delà de ce dialogue

---

<sup>17</sup> Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey : Schubert's Winterreise*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

<sup>18</sup> Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton (dir.), *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016.

<sup>19</sup> Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit par Georges Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.

<sup>20</sup> Ian Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert : anatomie d'une obsession*, traduit par Denis-Armand Canal, Arles, Actes Sud, 2017.

<sup>21</sup> Georges Leroux, *Wanderer. Essai sur le voyage d'hiver de Franz Schubert*, Montréal, Nota Bene, 2011.

<sup>22</sup> Dans Ian Bostridge, *Le voyage d'hiver de Schubert*, op. cit., le texte de Müller est traduit de l'allemand par Denis-Armand Canal. Pour la traduction anglaise de Bostridge, voir la version originale de son ouvrage *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, New York, Alfred A. Knopf, 2015.

<sup>23</sup> À ce titre, je me permets de renvoyer le lecteur à Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton (dir.) pour un survol exhaustif des plus importants travaux sur Schubert, « Introduction. Rethinking Schubert: Contexts and Controversies », *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 1-14.

obligé, prendre l'écoute, en suivant la piste ouverte par Hennion, comme un point d'apparition de la musique plutôt que comme une opération subordonnée à l'œuvre nous permettra de sortir des sentiers battus par la longue lignée de travaux sur *Winterreise*. Comme le souligne Peter Szendy, en s'intéressant au phénomène de l'écoute musicale, on met en jeu l'un des aspects les plus effacés de la chaîne de médiation en musique, mais l'un des plus déterminants<sup>24</sup>. Ni principalement littéraire ni proprement musicologique, l'approche que je propose se base d'abord sur ces prémisses. Certes, l'écoute est considérée d'emblée comme le fondement du geste de Kouna. Mais elle trace aussi, le long de ce processus de remise en œuvre, un parcours à explorer pour mieux comprendre les liens entre *Le voyage d'hiver* tel qu'il apparaît et *Winterreise* tel que restitué au moment de cette écoute fondatrice.

Dans le premier chapitre de ce travail, je m'attarderai à valider la piste de l'écoute considérée comme geste productif qui laisse des traces concrètes. Il sera question de situer cette notion dans les médiations impliquées dans la transformation du *Voyage d'hiver*. Le deuxième chapitre sera l'occasion de remonter directement vers le matériau à l'étude afin de mesurer l'ampleur du mouvement qui se dessine entre Kouna et Schubert. Nous explorerons cet aspect d'abord en considérant l'implication de l'écoute dans la transformation du rapport entre texte et musique dont témoigne *Le voyage d'hiver*. Ce sera également l'occasion d'observer l'incidence des arrangements et de l'instrumentation dans la formation de cette œuvre. Il s'agira de caractériser le matériau et de définir les contours de l'objet étudié. À partir de ces observations, nous entamerons le troisième chapitre en précisant concrètement le rôle du studio d'enregistrement dans la production du *Voyage d'hiver* : comment transforme-t-il l'œuvre? En analysant quelques extraits sous l'angle des effets techniques du studio, nous suivrons à rebours la trace de l'écoute dont témoignent les procédés d'enregistrement. Il s'agit en quelque sorte d'une remontée vers le *Winterreise* enregistré où s'enracine l'inscription qui se déploie dans l'autre sens du segment historique que jalonnent l'écoute en voiture et *Le voyage d'hiver*.

---

<sup>24</sup> Je reviendrai très bientôt sur la notion d'écoute telle que proposée par Szendy. « L'écoute est peut-être l'activité la plus discrète qui soit », écrit-il dans *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001; voir aussi Peter Szendy, « Entretien avec Peter Szendy », *Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, entretien réalisé par Mahité Breton et Hernan Fernandez-Meardi, 2004, en ligne, <<https://post-scriptum.org/entretiens/peter-szendy/>>, consulté le 3 avril 2020; Peter Szendy et Nicolas Donin, « Otographes », *Circuit*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 11-26.

Cet ensemble de médiations est-il réellement constitutif d'une couche qui recouvrirait l'écoute initiale de Kouna jusqu'à transformer *Winterreise* au point où l'on puisse envisager une œuvre nouvelle? Cette question représente notre façon de remonter « la paroi du temps » qui se dresse cette fois devant nous. C'est dans le lien qui s'établit entre l'écoute de Kouna et son *Voyage d'hiver* que se révélerait le sens de la distance qui constitue cette relation. Cette œuvre reprend pourtant à son compte des éléments d'une structure formelle qui laisse planer partout l'écho de Schubert. Comment donc réfléchir aux conséquences du geste de Kouna au-delà de l'effet de reconnaissance que génèrent les morceaux qu'il nous présente? C'est à ce problème que l'approche décrite ici tente de répondre.

# Chapitre 1

## De l'écoute à la réécriture : l'œuvre otographe

### 1.1 Écouter et médier : transmission, transformation et production musicales

En marquant un point d'arrêt autour du témoignage apparemment anodin de Kouna, il devient évident, considérant l'aboutissement du *Voyage d'hiver*, que l'écoute ne saurait être envisagée uniquement comme une action destinataire. Contrairement à son acception commune et intuitive qui la confine ordinairement à un pôle réceptif, elle ne serait pas un point d'arrivée dans une chaîne de communication, pour le dire simplement, pas plus qu'une posture strictement passive. À l'inverse d'une telle position, l'idée de *faire* de la musique implique naturellement une posture active, indiquant dès lors non plus une destination, mais un point de départ qui viserait à transmettre une création — ou alors à transmettre un matériau que nous devrions peut-être qualifier de *(re)création*<sup>1</sup>, dans le cas du *Voyage d'hiver*. En ce qui concerne l'écoute musicale, il s'agirait surtout d'un *nouveau* point de départ qui mènerait à des apports créatifs renouvelés. Évidemment, toute activité créatrice puise sa matière d'une réception préalable, ce qui en fait alors une charnière que l'on pourrait comprendre également comme un relai, voire un creuset, permettant d'aller vers de nouveaux horizons. Dans l'environnement immédiat du sujet — l'habitable motorisé de Kouna —, la voix emboîte le pas au potentiel virtuel de l'écoute et la vocalisation de l'expérience auditive devient sans doute la première piste de cette écoute.

---

<sup>1</sup> Nous préférons la graphie *(re)création* pour éviter que le sens ne se referme ici sur le verbe *recréer*, qui signifie *créer de nouveau* ou *reconstituer* selon le *Nouveau Petit Robert*, édition 2008. L'hypothèse d'une *(re)création* semble liée davantage à l'idée de créer *à partir de*, ou créer *d'après*.

### **1.1.1 Poïétique de l'écoute et otographie : production et inscription**

Généralement, en nous rapportant aux effets les plus élémentaires que produit l'écoute chez l'auditeur, on pourrait dire qu'elle est un vecteur de transmission des impressions que laisse l'objet écouté sur celui ou celle qui écoute : que ce soit la manifestation d'un affect, une pensée exprimée ou encore l'écoute du musicien lui permettant d'équilibrer sa présence dans la musique, elle est ainsi activement impliquée dans un processus de communication, c'est-à-dire de mise en relation. Les effets de la musique sur le sujet trouvent toujours en l'écoute le premier souffle d'un désir : selon Peter Szendy, celui de « faire entendre comme je l'entends<sup>2</sup> ». Autrement dit, le désir de partager les impressions ainsi produites sur l'auditeur.

Selon le postulat proposé, l'écoute se présente effectivement comme un *vecteur*. D'abord, certainement en vertu de l'origine étymologique du terme, un porteur, celui qui *transporte* les œuvres musicales, mais aussi dans son acception plus schématique, comme un segment que l'on pourrait définir relativement aux objets qui l'entourent. Difficile de dire néanmoins que l'on transporte littéralement et directement de la musique, objet qui concerne d'abord et avant tout la diffusion d'ondes sonores structurées esthétiquement; tout au plus transportons-nous des disques ou des partitions, par exemple, mais également les « *prothèses de l'écoute*<sup>3</sup> », catégorie dans laquelle il faut faire entrer spécifiquement le lecteur audio. La voiture et le lecteur constituent conjointement un environnement d'écoute très commun depuis des dizaines d'années, dont la particularité repose sur la mise en mouvement de l'auditeur. Bref, il s'agit d'objets qui nous permettent tous ensemble de transmettre la musique. Tout comme l'interprétation musicale, Szendy soutient que l'écoute repose sur des pratiques forgées culturellement dans le temps et supportées par des instruments eux-mêmes impliqués dans cette transmission, ce qui nous permettrait d'agir sur l'objet de l'écoute<sup>4</sup>. Par exemple, grâce au lecteur audio, « [j]e peux répéter, je peux rejouer quelques mesures en boucle, et je peux dire, redire ce que j'entends<sup>5</sup>. » Si l'écoute comme vecteur joue un rôle central dans ce

---

<sup>2</sup> Peter Szendy, « Entretien avec Peter Szendy », *Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, entretien réalisé par Mahité Breton et Hernan Fernandez-Meardi, 2004, en ligne, <<https://post-scriptum.org/entretiens/peter-szendy/>>, consulté le 3 avril 2020.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.



processus de transmission, et si l'on veut en évaluer les effets, il faut se donner les moyens d'en suivre la trace avec des artefacts, des instruments et des outils, bref à travers les objets qu'elle mobilise.

C'est donc dire que l'on s'intéresse à la nature médiatrice de l'écoute. En insistant sur l'action de la médiation, on s'intéresse moins à l'objet esthétique qu'au processus menant à son émergence et à la façon dont il entre en relation avec d'autres objets, notamment ceux d'une époque et d'une culture fort différentes dans le cas de l'axe Schubert-Kouna. De plus, la prémisses réside ici dans la compréhension d'une écoute qui relève de la production, comme l'indique bien l'idée de *faire* de la musique. Ainsi, est-ce que les acteurs du collectif à l'œuvre dans *Le voyage d'hiver* font déjà de la musique, à proprement parler, lorsqu'ils écoutent ou lisent Schubert? Dans cette position, le musicien est aussi — et probablement surtout — un auditeur; il entend forcément quelque chose qu'il lui faudra éventuellement et ultimement *faire* entendre, comme l'affirme Szendy.

Dans le même ordre d'idée, Roland Barthes, dans son court essai intitulé *Écoute*, propose une brève typologie de l'écoute qu'il inscrit déjà dans une très vaste histoire, à travers laquelle se dessine une théorie générale. Trois grands types d'écoute se démarquent, au centre desquels émerge une première formule pointant vers une écoute productive : « *l'écoute parle*<sup>6</sup> ». Selon Barthes, il y a d'abord l'écoute de l'indice, qui ne se rapporte pas au sens : une écoute instinctive qui nous ramène à la nuit des temps, et par laquelle on dirige notre attention vers tous les bruits anormaux, vers tout ce qui pourrait éventuellement *interpeller* : les sons familiers et étrangers servent à indiquer les limites de l'environnement connu, voire le danger<sup>7</sup>. Le deuxième type concerne l'écoute du signe — un moment où les sons doivent être décodés et où ils véhiculent donc du sens. L'écoute est ici un moyen de communication, l'opération par laquelle, selon Barthes, s'ouvre une mise en relation<sup>8</sup>. Dans sa plus simple expression : une relation entre destinataire et destinataire, en empruntant ici les termes de la linguistique structurale, mais qui exige toujours d'activer une interprétation, si banale soit-elle. Il s'agit de

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, « Écoute », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 223. Italiques de l'auteur.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 221.

« l'interpellation conduite à une interlocution dans laquelle le silence de l'écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : *l'écoute parle*, pourrait-on dire<sup>9</sup>. »

En affirmant que l'écoute parle, non seulement Barthes insiste-t-il sur le caractère interlocutoire de l'opération, mais aussi signale-t-il la possibilité d'un dépassement de cette écoute herméneute qui implique encore une frontière, un rapport entre sujet et objet qui est appelé à rebondir sur la parole. C'est ce qu'il soutient avec le troisième type qu'il nomme l'écoute psychanalytique<sup>10</sup>, l'écoute qui parle, certes, mais qui construit également, pour signaler explicitement cette fois que la cristallisation des effets de l'écoute est un point de fuite vers la création de sens<sup>11</sup>. C'est dans le prolongement de cette idée, plus précisément, que nous allons penser les aspects productifs de l'écoute, allant ici d'une écoute de la parole vers la transformation du discours musical à travers l'écoute.

S'appuyant sur le rapport entre l'analysant et l'analyste en psychanalyse, Barthes montre avec cette troisième configuration que le canal ouvert par l'écoute est celui par lequel on tente de percer la surface, idéalement ce qui permet de pénétrer l'inconscient, reconnaître les désirs et les traumatismes enfouis de l'analysant. Or, comme il le rappelle justement, cela ne peut se faire que par un investissement subjectif dont la nature ne permet pas de restituer le pur trope du destinataire. La transformation opérée par cette écoute constitue d'emblée une reconstruction et une interprétation qui doivent toujours être restituées dans un récit n'étant jamais précisément celui de ce destinataire :

Ce qui est écouté ici et là, ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens<sup>12</sup>.

Ce serait une écoute qui permettrait d'aller au-delà de tout effet d'immédiateté, une écoute qui accède aux conditions de possibilité d'une éventuelle activité productive, l'écoute qui pointe

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 223. Italiques de l'auteur.

<sup>10</sup> L'emploi de l'épithète « psychanalytique » ne relève pas précisément du phénomène sous-jacent à la description Barthes. Le contexte de l'acte psychanalytique lui sert à des fins rhétoriques, comme l'exemple d'un phénomène plus général qu'il extrapole d'une tentative de communication entre conscience et inconscience. Comme nous le verrons dans les prochaines lignes, se présente, derrière cet exemple, l'idée de l'écoute productive.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 223-228.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 229.

non vers l'amont, mais plutôt le lieu à partir duquel on parle. Ainsi, le potentiel d'inscription d'une écoute qui laisse des traces semble évident chez Barthes. Le miroitement signalé ici, si l'on s'avance à le transposer de la parole au chant, risquerait-il, à l'instar de l'écoute barthésienne, d'ouvrir l'écoute musicale à une opération débarrassée de son caractère strictement passif?

L'écoute musicale serait une opération qui marque, qui démarque, un processus qui se trouve sur les multiples chemins de ce que Szendy nomme une « poïétique de l'écoute<sup>13</sup> » musicale, ou encore une efficace de l'écoute, comme il le dit ailleurs<sup>14</sup>, qui apparaît davantage comme un point de départ que comme arrivée. Dans son ouvrage intitulé *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Szendy explore expressément l'idée d'une écoute productive afin de reconnaître et d'affirmer la centralité des pratiques de l'écoute dans la musique, non seulement sur le plan de l'exécution et de l'interprétation, mais aussi sur celui de la création et la production musicales. Cet ouvrage s'ouvre d'ailleurs avec Barthes : « ... où j'écoute veut dire aussi "écoute-moi" ...<sup>15</sup>. » Ici, Szendy s'appuie sur Barthes pour signaler d'emblée la nature active et prédicative de l'écoute. Le sujet, *je*, écoute quelque chose, avant que cette prédication ne devienne carrément impérative, impliquant donc un *autre*. Il y a donc l'écoute : le concept, le geste, son objet; mais il y a surtout le *je* qui écoute, puis le *tu* qui doit écouter le *je* qui écoute. Szendy parle donc d'une triangulation dans laquelle circule l'écoute comme geste et comme rematérialisation de la musique<sup>16</sup>. C'est dans la partie impérative que réside la véritable mise en circulation, la réinscription virtuelle de la musique, car à partir du moment où l'auditeur intime à lui-même ou à un autre d'écouter, il doit dès lors mobiliser les moyens de faire entendre cette écoute.

---

<sup>13</sup> Dans la théorie tripartite de la sémiologie musicale de Jean Molino, largement reprise par Jean-Jacques Nattiez, le *poïétique* concerne les processus de création, l'*esthétique* les processus de réception, tandis que le niveau neutre (que Nattiez nomme le niveau immanent), entre le poïétique et l'esthétique, concerne l'incarnation des œuvres, c'est-à-dire les objets d'études eux-mêmes, pris dans leur matérialité. Dans ce modèle, l'écoute est à situer du côté de l'esthétique. Voir Jean Molino, *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles et Bry-sur-Marne, Actes Sud / Ina, 2009. Pour clairement reconnaître et désigner à la fois l'apport productif de l'écoute et les difficultés liées à la séparation schématique dans l'analyse de la circulation des œuvres, j'utiliserai la formule « poïétique de l'écoute », que j'emprunte à Szendy : voir Peter Szendy et Nicolas Donin, « Otographes », *Circuit*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 21.

<sup>14</sup> Peter Szendy, *Écoute*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>15</sup> Roland Barthes, cité dans *Ibid.*, p. 17.; voir aussi Roland Barthes, *op. cit.*, p. 217.

<sup>16</sup> Peter Szendy, *Écoute*, *op. cit.*, p. 79.

Sur la voie ouverte par Barthes, Szendy tente d'approcher la trace de l'écoute, spécifiquement dans l'espace musical, par le truchement de ce que peut d'abord nous dire la dimension archéologique de l'écoute. Lorsqu'on parle de l'écoute, il s'agit toujours d'un processus qui porte vers des objets concrets, relativement durables ou éphémères : une entité matérielle a produit des sons tandis que des supports d'inscription permettent une certaine pérennité des configurations de l'espace sonore, celles-ci étant données en temps et lieu et découlant du geste de *faire entendre*.

Suivant le paradigme d'une poïétique de l'écoute<sup>17</sup>, les premiers termes de notre approche du rapport entre *Le voyage d'hiver* et *Winterreise* se dégagent : d'un côté, celle de « l'instrumentalité de l'écoute musicale<sup>18</sup> », et de l'autre, la mise en question de la notion d'œuvre musicale. Pour la première de ces deux voies, il s'agit d'une formule qui désigne la nécessité pour l'écoute de s'appuyer sur des outils — tout comme pour les diverses pratiques musicales, mais en tant qu'auditeur. Ainsi, toute pratique d'écoute repose sur l'utilisation plus ou moins consciente d'instruments prenant place dans une multitude d'environnement : radio, minichaîne, haut-parleur, casque d'écoute, voiture, salle de concert, etc., mais aussi instruments de captation tels que microphones, à travers lesquels on écoute. Cette instrumentalité détermine dans une considérable mesure la perception du matériau musical et ouvre ici les possibilités du travail de l'auditeur sur ce matériau.

---

<sup>17</sup> Comme Szendy l'esquisse avec Nicolas Donin, ses travaux consistent implicitement à extraire l'écoute de la théorie tripartite de Molino-Nattiez, qui ne serait selon lui qu'un modèle pratique pour refléter une compréhension intuitive d'un phénomène complexe. Il souhaite renouveler la façon dont on pense l'écoute en la redéfinissant comme un outil de traitement des œuvres, ce qu'il situe au-delà d'une simple réception active qui serait comprise comme un processus de construction subjective de l'objet perceptible. Une telle réception ne signifierait pas nécessairement qu'il y ait production matérielle : celle-ci implique une inscription concrète dans le monde, une trace que l'on peut suivre et qui découle de la production immatérielle de la réception active. Voir Peter Szendy et Nicolas Donin, *op. cit.*, p. 20-23.

<sup>18</sup> Peter Szendy, *Musica practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.

De là, nous passons donc à la première étape de l'appropriation qui pourrait se concrétiser dans divers types de matériau. L'instrumentalité de l'écoute musicale désigne donc une pratique de la musique et contribue à élargir ce que Szendy nomme plus tard « l'espace d'adaptabilité d'une œuvre<sup>19</sup> », à travers lequel se configurent les possibles et les transformations opérées par l'écoute. Selon Szendy, l'écoute se présenterait sous une forme d'appropriation.

Je peux *copier* (plagier, voler, détourner) la musique ; je peux la *réécrire* (l'adapter, l'arranger, la transcrire) ; je peux, enfin et surtout, *l'écouter*. Soit, schématiquement, trois possibilités que je prends le risque de regrouper sous le nom générique d'*appropriation*<sup>20</sup>.

C'est « enfin et surtout » que l'on peut écouter, ce qui ne signifie pas que ces possibilités soient mutuellement exclusives : que voudrait dire *copier* ou *réécrire* sans écouter la musique ? Autrement dit, l'instrumentalité de l'écoute permet de faire avec la musique ce que l'on souhaite. Le plus simple exemple à cet égard réside dans l'utilisation que l'on peut faire du lecteur audio domestique : écouter en boucle ou sauter un morceau, réorganiser l'ordre des morceaux, à volonté, auxquels cas l'auditeur s'approprie concrètement la musique, ce qui lui permet par ailleurs, lorsqu'il se fait arrangeur, d'écrire à loisir la partition qu'il se joue lors de l'écoute.

Ensuite, concernant le deuxième volet des termes de notre approche, c'est par la structure triangulaire de l'écoute<sup>21</sup> qu'il sera possible de discuter de la mise en question de la notion d'œuvre musicale. Cette structure apparaît implicitement dans le passage suivant, alors que Szendy développe plus précisément le rapport entre composition et réinscription de la musique à la suite des indications destinées à l'instrumentiste dans les transcriptions pour piano de Liszt :

Cette *appropriation tendue* n'est possible que *depuis* la transcription conçue comme transfert et réinscription de la musique dans *un autre corps*. L'expérience ou l'épreuve de la tension de l'œuvre (tout autre chose que sa simple présence) se joue

---

<sup>19</sup> Peter Szendy, *Écoute*, op. cit., p. 45.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 25. Italiques de l'auteur.

<sup>21</sup> Voir supra, p. 15.

dans cet aller-retour : entre une lettre, et le corps qu'elle devient *depuis un corps étranger*<sup>22</sup>.

Voilà donc la mise sous tension de l'œuvre. Ce devenir passe d'abord et avant tout par l'écoute : par le tiers que l'on écoute écouter à travers son arrangement : la partie auditrice n'est pas seule face à la partie compositrice. L'écoute d'un arrangement, d'une interprétation, de l'interprétation d'un arrangement crée un pont dans l'œuvre entre la lettre — qu'il faut comprendre comme le donné original, résultat du processus poïétique (au sens de Molino) — et l'incarnation de la musique. La musique a besoin d'un corps, en effet. C'est-à-dire que le support doit être donné en temps et lieu, dans une conjonction précise : il n'est jamais donné une fois pour toutes, comme on pourrait par exemple le concevoir avec les œuvres picturales.

C'est pourquoi il est possible non pas de jouer ou d'interpréter l'œuvre, mais de jouer *dans* l'œuvre elle-même; ainsi de « signer et consigner *mon* écoute dans l'œuvre d'un autre<sup>23</sup> ». L'*Œuvre*, dans son absolutisme, l'œuvre comme entité donnée, imperfectible, se trouve éminemment remise en question ici. Non pas qu'il faille se débarrasser du terme, qui demeure tout à fait pratique, mais il faut le comprendre autrement : les écoutes, qu'elles se matérialisent sous la forme d'un arrangement ou de l'affect que l'on désirerait partager, apparaissent comme des points d'insertion dans l'œuvre à différents moments de sa vie. Dans la perspective linéaire d'un rapport unidirectionnel entre création et audition, nous dirions que l'œuvre constituerait elle-même le point de départ de sa circulation; dans la perspective d'une poïétique de l'écoute, nous dirons donc qu'elle nécessite un point de restitution pour apparaître, qu'elle doit prendre corps quelque part. Ainsi « toujours à venir<sup>24</sup> », elle advient à la fin, du côté de l'écoute.

L'oreille du poète, cette image tirée de la proposition de Laprise afin de représenter le geste fondamental de Kouna<sup>25</sup>, serait certainement légitime de réclamer la présentation d'une œuvre, au même titre que le compositeur. À la différence que celle-là réalise ce que je nommerai une *œuvre otographe*. Contrairement à une formule comme *œuvre otographique*,

---

<sup>22</sup> Peter Szendy, *Écoute*, op. cit., p. 78-79. Italiques de l'auteur.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 22. Italiques de l'auteur.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>25</sup> Voir *supra* p. 1.

dont l'épithète aurait pour fonction de nous renseigner sur une propriété de l'œuvre telle qu'elle apparaît, l'*otographe*, comme adjectif substantivé, nous permet d'insister sur l'idée que l'œuvre *fait* quelque chose. Minimale, elle témoigne de l'action et des opérations qui forment des extensions de l'œuvre du compositeur à partir de l'écoute, processus que je nommerai ici *otographie*. Celle-ci se constitue comme les traces de l'écoute, qu'elles se matérialisent sous forme de texte ou directement en musique<sup>26</sup>. Voilà pourquoi, d'un point de vue méthodologique, plutôt que de travailler depuis *Winterreise* pour en étudier la transmission et la transformation, je prends comme point de départ *Le voyage d'hiver*. C'est là où texte et musique sont restitués, où se manifeste une déclinaison de l'œuvre qui permettra ensuite de remonter à travers la chaîne de médiations de la musique enregistrée. Traiter du *Voyage d'hiver*, ainsi posé côte à côte avec *Winterreise*, ce sera traiter d'une poïétique de l'écoute qui concerne la création d'une œuvre otographe à partir l'oreille appareillée de Kouna<sup>27</sup>.

### **1.1.2 L'écoute médiatrice : transmission et transformation**

L'écoute ne saurait être l'unique déterminant des déclinaisons de l'œuvre dans ce processus de circulation. Il y aurait donc à situer plus précisément *Le voyage d'hiver* dans l'espace d'adaptabilité qui lui est propre : celui se déployant à travers les médiations qui auront été accessibles à la réalisation de ce projet musical. L'écoute constitue manifestement l'une de ces médiations. Qu'est-ce alors qu'une médiation? En quoi l'écoute doit-elle être considérée

---

<sup>26</sup> Szendy désigne l'*otographie* comme « écriture de l'écoute », c'est-à-dire le processus par lequel l'écoute laisse des traces. Les termes *otographe* et *otographie* sont tirés de Peter Szendy et Nicolas Donin, *op. cit.*

<sup>27</sup> L'oreille appareillée est une notion centrale à la réflexion de Szendy sur l'écoute. S'il nous est donné de nous mettre à l'écoute de l'écoute, ce n'est ici que par l'intermédiaire des effets de cet appareillage. Comme le concevait Walter Benjamin, de manière analogue au rapport entre la prestation musicale et l'enregistrement, « la performance de l'acteur de cinéma est présentée au public par l'intermédiaire d'un appareillage. [...] Le public ne se lie sur le mode de l'identification à l'acteur qu'en se liant sur le même mode à l'appareillage. » Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. 83-92. En termes musicaux, à tous les niveaux de l'écoute dans la chaîne de médiations — musiciens, techniciens de son ou auditeurs du disque — la perception de la musique est transformée par l'appareillage de la production. Si cet appareillage déplace les valeurs artistiques, alors il faut chercher en quoi les structures techniques viennent à être impliquées dans les arts. Cela est d'autant plus vrai pour la musique enregistrée (ainsi que pour le cinéma, comme le souligne Benjamin), pour laquelle la reproductibilité technique lui est intrinsèque.

comme médiation? Quelles sont les autres médiations qui pourraient intervenir dans la transmission et la transformation de *Winterreise* à travers un projet tel que *Le voyage d'hiver*?

Lorsque l'on s'intéresse aux modalités de l'évolution des mouvements musicaux, à travers lesquels les pratiques et les œuvres se transforment, les objets de la musique, dans la perspective de Antoine Hennion<sup>28</sup>, constituent le centre d'attention. Il ne s'agit pas des objets « au sens philosophique, de capacité abstraite de l'art à dépasser ses réalisations immanentes et sa perception subjective<sup>29</sup>. » Lorsqu'il pense ces objets, Hennion s'y réfère « [a]u sens le plus concret du terme : que reste-t-il d'une musique oubliée ?<sup>30</sup> » La musique du passé n'est pas nécessairement celle qui serait morte, en ce sens où l'on continue dans bien des cas de la jouer et de la pratiquer; c'est plutôt celle qui s'oublie au sens où on ne la joue plus comme elle fut jouée, puisque les façons de comprendre l'art en des époques éloignées sont fort différentes des pratiques musicales contemporaines. Mais alors, que reste-t-il donc? « Rigoureusement, ses objets — c'est-à-dire, déjà, presque des cadavres. Les traces qu'elle a jetées devant elle : des instruments, des bâtiments, quelques images ; [...] de l'écrit : des partitions, des textes théoriques, pratiques ou littéraires [...]. De sons, jusqu'à Edison, aucun<sup>31</sup>. »

L'objet dans la proposition de Hennion, pris en ce sens tout à fait intuitif, dans l'acception la plus commune de ce terme, est médiateur au même titre que les personnes, les sujets, musiciens, compositeurs, arrangeurs, ou encore les institutions et les règles, écrites ou non, qu'elles véhiculent. Si les rapports entre ces éléments sont de nature à former un dispositif<sup>32</sup>, ils n'y sont pas tous pris, car bien sûr ce sont des subjectivités qui sont assujetties, mais ce que l'on identifie généralement comme des objets et des sujets circulent sur un même plan. C'est du moins de cette façon que Hennion le laisse entendre : à l'intérieur de ce dispositif, l'objet exerce des effets bien au-delà de ce qu'en pense généralement le sujet. C'est

---

<sup>28</sup> Antoine Hennion, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1993.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>32</sup> Le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des lois [...]. C'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. » Voir Michel Foucault, *Dits et écrits : 1954 - 1988*, vol. 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 299.



un paradigme différent « qui se tient parce qu'il n'est pas une relation inter-humains qui ne passe par des objets, ni une relation à un objet qui ne passe par ses médiateurs humains<sup>33</sup> ». Il y a donc une relation d'interdépendance qui ne se réduit jamais aux effets déterminants des objets ou des techniques sur le monde, pas plus qu'à l'être humain derrière sa console de son, par exemple, qui ne saurait faire à lui seul un monde musical sans ses outils.

Dans une chaîne de médiations comme celle de la musique, ces éléments sont des intermédiaires, ceux qui permettent d'en relier les différents moments et de mettre en forme la musique. Il ne s'agit pas de mettre à l'avant-plan les objets d'art, c'est-à-dire les choses reliées par ces intermédiaires, mais l'intermédiaire lui-même. Toutefois, ce terme est insuffisant :

Le savoir-faire de l'intermédiaire est tactique : compte tenu des contraintes et des lois propres à plusieurs réalités hétérodoxes les unes aux autres, comment transporter quelque chose de l'une à l'autre, les mettre en contact, créer des intersections ? La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités. À l'extrémité d'une médiation n'apparaît pas un monde autonome mais une autre médiation<sup>34</sup>.

Alors que l'intermédiaire est compris comme une réalité temporaire entre deux points, les médiations ouvrent tant sur les opérations à venir que sur celles qui précèdent. Autrement dit, il n'est pas de médiation qui existe seule : il n'y a que des chaînes de médiation qui consistent en un réseau non fini d'éléments. Voilà qui nous mène vers une position méthodologique centrale au présent projet : « non pas adopter la position du juste milieu, mais désigner à la fois comme méthode et comme problème la zone médiane où œuvrent les intermédiaires de l'art<sup>35</sup>. » Et c'est depuis la notion de l'écoute que se déploie ici cette position : autour de l'écoute médiale et médiatrice, telle qu'elle se déploie entre la voiture de Kouna et l'enregistrement du *Voyage d'hiver*, autour des instruments qu'elle mobilise et des questions qu'elle ouvre.

Pour faire apparaître les médiations de la musique dans ce contexte, il s'agit d'abord, comme le relève Hennion, de souligner les insuffisances et les limites des approches de la musique basées sur un axe défini par l'exploration des modalités esthétiques d'un côté — « la

---

<sup>33</sup> Antoine Hennion, *La passion musicale*, op. cit., p. 368.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 225.

musique-pour-la-musique<sup>36</sup> » — et des modalités sociologiques de l'autre — « la-musique-pour-le-public<sup>37</sup> ». Plutôt que d'appréhender l'objet d'étude soit d'une perspective purement esthétique, soit comme objet construit socialement, il propose de faire le pont entre la musique comme un objet avec lequel on entretient des rapports d'appropriation<sup>38</sup> et la musique en tant qu'elle mobilise une série de médiations que l'on ne voit ni dans ces rapports d'appropriation lorsqu'ils valorisent les objets esthétiques pour eux-mêmes, ni dans l'objet pris « comme support de la représentation sociale<sup>39</sup> ».

La proposition de Hennion dans son ensemble se résume ainsi : comment rendre caduque l'opposition entre l'explication sociale, à travers « laquelle le goût fait la musique<sup>40</sup> », et l'explication esthétique, « pour laquelle la beauté suffit à imposer le goût<sup>41</sup> », afin de déplacer les termes de l'analyse des œuvres vers les moyens de leurs transformations? Ce serait donc en s'intéressant en premier lieu à l'ensemble de ce qui se dresse entre deux restitutions d'une œuvre, autrement dit à tout ce qui en permet la transmission et la transformation qui font des occurrences contemporaines d'une musique les résultats d'un constant remaniement.

L'axe esthétique-sociologisme se constitue en fait de deux perpendiculaires à partir desquelles se définit un plan au « sens mathématique<sup>42</sup> ». De cette façon, les œuvres musicales n'auraient pas à être analysées selon les termes d'une droite dont les extrémités s'opposent, mais seraient à situer plutôt sur un plan dont les coordonnées seraient un meilleur indicateur des spécificités des œuvres. En d'autres termes, esthétique et sociologisme produisent des

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> J'entends par *rapports d'appropriation* les opérations par lesquelles on fait vivre la musique de la façon dont on l'entend en temps et lieu. Par exemple, le politicien fait jouer un morceau dans un contexte particulier (un *rally* par exemple) dont les circonstances produisent avec le matériau des effets de sens; dans le cas qui nous intéresse, un auteur tend l'oreille et fait revivre *Winterreise*. Il s'agit de « partir de celui qui fait quelque chose de la musique. C'est le meilleur moyen de ne pas prendre la musique pour un donné. C'est le goût *comme activité* qui nous intéresse, ce n'est pas l'amateur "lui-même", qui prendrait la place des œuvres "elles-mêmes" ». Voir Antoine Hennion, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire Aimer la musique », dans David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py (dir.), *Musique. Interpréter l'écoute*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers MEI "Médiation & information" », n° 17, 2003, p. 36. Je souligne.

<sup>39</sup> Antoine Hennion, *La passion musicale*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 366.

connaissances transversales. Dans le cas particulier d'une reprise d'œuvre telle que *Le voyage d'hiver*, nous pourrions ainsi évaluer l'espace d'adaptabilité ouvert par l'écoute, puis inscrire sur le plan de l'adaptabilité les matériaux qui en émergent, nous permettant de préciser et de « relocaliser ces mises en relation d'éléments sociaux, artistiques, religieux, décoratifs, personnels<sup>43</sup> ». Évidemment, je n'aborderai pas expressément l'ensemble de ces termes qui ne sont pas nécessairement tous pertinents ici; mais en partant d'une poïétique de l'écoute (en tant que modalité des mises en relation fondamentale du *Voyage d'hiver* à *Winterreise*) et des traces qu'elle produit, nous nous situons d'emblée quelque part sur ce plan et sommes donc toujours sur le terrain d'exploration ouvert plus tôt avec Szendy : une médiation et les traces qu'elle produit le long de la chaîne dans laquelle elle se concrétise, définissant le vecteur que nous suivrons à rebours de la transformation de *Winterreise* au *Voyage d'hiver*. Il s'agira bientôt d'en retracer le chemin, mais en remontant le segment de la chaîne de médiations depuis notre matériau, *Le voyage d'hiver*, vers le studio d'enregistrement.

## **1.2 Transposition musicale et poétique : entre reprise, adaptation et réécriture**

### **1.2.1 La nomination du phénomène : entre la source et la cible**

Au sein de l'approche proposée jusqu'ici, l'écoute désigne un phénomène lié à une activité, une forme de médiation qui laisse des traces. Toutefois, tant qu'on n'envisage pas l'écoute au-delà de sa supposée passivité, on ne considère généralement pas l'œuvre musicale en tant qu'une écoute. Comment alors nommer dans son ensemble le phénomène derrière *Le voyage d'hiver*? Ce qui comprendrait, d'une part, l'ensemble des opérations, de même que leurs supports et, d'autre part, le résultat concret de ce processus, ici *Le voyage d'hiver*. Il n'y a probablement pas de dénomination qui ne saurait éviter complètement les angles morts, mais avant d'approcher concrètement l'objet d'étude, j'aimerais en préciser les contours autant que possible en discutant des termes couramment utilisés pour désigner ce genre de production.

Jusqu'à maintenant, il était question de l'écoute comme médiation, de l'écoute qui inscrit, l'écoute qui produit. Dans ces formulations succinctes, il est nécessaire de renverser la

---

<sup>43</sup> Antoine Hennion, « Une pragmatique de la musique : expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire Aimer la musique », *op. cit.*, p. 34.

position nominale de l'écoute qui permet ici de désigner le concept. Prenant un pas de recul sur la notion de poïétique de l'écoute, penser explicitement l'écoute dans une position prédicative permet d'insister encore sur sa nature opératoire, tout en ouvrant la réflexion sur la nature globale du *Voyage d'hiver*. Quelque chose écoute, à l'évidence. Mais au-delà du sujet (pris dans son sens philosophique), de quoi l'écoute serait-elle le prédicat?

*L'oreille de l'automobiliste* signifie avant tout : l'automobiliste écoute. Si dans ce cas le terme occupe sans équivoque une fonction prédicative, la présente étude ne concerne pas l'auditeur ou l'auteur comme tel, mais ce qu'il fait et qu'il fabrique : après écouter, il écrit. C'est un enchaînement de causes et d'effets, pourrait-on dire, la cause étant écouter, puis l'effet une déclinaison de l'œuvre. Et si nous nous intéressons à cette cause, c'est qu'elle produit un effet, semble-t-il, qui ne pourrait être immédiatement relié à sa cause *apparente*, soit *Winterreise*. Ainsi, l'écoute ne désignerait, tout comme l'œuvre de Franz Schubert et Wilhelm Müller, qu'un des éléments du phénomène global.

Notons d'abord que *Le voyage d'hiver* se réclame expressément de *Winterreise* : non seulement comme entité formelle fonctionnant sur le mode du calque — avec sa structure en vingt-quatre morceaux, ses célèbres figures mélodiques et son titre sans équivoque — mais également en l'explicitant dans le paratexte du livre, reconnaissant explicitement l'apport de Schubert comme compositeur. La page titre indique « D'après *Winterreise* de Franz Schubert », tandis que la page de présentation des crédits est encore plus éloquente : « Compositeur : Franz Schubert », inscription apparaissant juste en dessous de « Auteur : Keith Kouna<sup>44</sup> ». Voilà qui serait bien suffisant pour écarter l'idée d'une œuvre originale, au moins au sens d'une composition, tout en signalant la nécessité de questionner la relation entre *Le voyage d'hiver* et *Winterreise*. C'est d'ailleurs là que s'ancre littéralement l'idée de « signer et consigner *mon* écoute dans l'œuvre d'un autre », importante formule qui a été discutée plus haut<sup>45</sup> et qui prend son sens ici.

---

<sup>44</sup> Voir Keith Kouna, *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013. Il faut bien sûr reconnaître en amont du *Voyage d'hiver* l'importance de la contribution de Müller : *Winterreise* demeure une œuvre conjointe.

<sup>45</sup> Peter Szendy, *Écoute*, op. cit., p. 22. Voir aussi supra, p. 18.

Comme nous l'avons brièvement observé en introduction de cette étude, il faut bien comprendre que la démarche de Kouna s'inscrit dans une longue tradition de réécritures musicales. Qu'il s'agisse de *Winterreise* ou d'une œuvre musicale quelconque, de nombreux termes sont en usage pour désigner de telles manipulations. Le terme *arrangement*, très utilisé, reçoit d'emblée plusieurs acceptions<sup>46</sup>, allant de la nécessité fonctionnelle (par exemple, adapter une composition pour orchestre à un petit ensemble afin de favoriser sa diffusion) à la nécessité critique de l'arrangement (qui renvoie à la mise en perspective des compositions à des fins artistiques et créatrices). Comme pour la majorité des remaniements de *Winterreise* aux <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, *Le voyage d'hiver* s'inscrit d'abord et avant tout dans un « régime gouvernant la possibilité d'une *appropriation active* des œuvres<sup>47</sup> », enrichi notamment par l'instrumentalité de l'écoute musicale. Ainsi s'ouvre un large spectre terminologique qui s'est développé au fil des opérations de réappropriation et dont quelques éléments seront discutés dans les prochaines lignes. *Le voyage d'hiver* n'est certainement pas qu'une écoute ou qu'un arrangement, mais bien un matériau à situer dans son rapport à cette tradition de réécritures musicales.

Le terme intuitif de *reprise*, entre autres, ne fournit sans doute pas suffisamment d'informations sur la question. En effet, qu'est-ce qu'une reprise? Dans son acception générique, ce terme recouvre une large gamme de possibilités : on peut aussi bien reprendre à l'identique ou encore reprendre à mots couverts, par exemple, selon que l'on s'intéresse à refaire dans la fidélité ou dans la rupture — bien que d'un point de vue critique, le discours sur la fidélité ne trouve plus guère de pertinence de nos jours<sup>48</sup>, les courants successifs des *Adaptations Studies* ayant fortement mis à mal cette notion<sup>49</sup>. Dans son acception plus

---

<sup>46</sup> Peter Szendy (dir.), *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de l'IRCAM », 2000, p. 7-11.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13. Italiques de l'auteur.

<sup>48</sup> Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 28-29, 2016, paragr. 2.; Simone Murray, *The Adaptation Industry : The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York, Routledge, 2012, p. 7-8.

<sup>49</sup> Voir Simone Murray, *op. cit.*, p. 1-12. Murray dresse du même coup une brève mais très utile histoire des *Adaptation Studies*. Voir aussi Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006. Celle-ci nous permet de saisir les nombreuses manifestations artistiques impliquant diverses formes de l'adaptation.

spécifique en musique, l'équivalent du *cover* dans le monde anglophone, cette catégorie n'est pas moins vaste. Elle inclut un grand nombre de pratiques que l'on peut classer sur un axe allant de la présentation d'une copie exactement ressemblante d'une œuvre à la production d'une version méconnaissable<sup>50</sup>. À cet égard, la reprise ne semble pas particulièrement instructive quant à notre hypothèse de travail, qui implique de chercher à comprendre comment *Le voyage d'hiver* se constituerait comme œuvre de création sans faire de *Winterreise* un point de référence prédominant.

L'idée d'une *transposition* semble beaucoup plus intéressante en ce qu'elle permet de considérer le déplacement — qui est géographique, historique, culturel et linguistique dans le cas du *Voyage d'hiver*. D'un point de vue littéraire, il s'agit également d'une vaste catégorie définie par la diversité des approches qu'elle rassemble. Gérard Genette, dans sa typologie des rapports transtextuels, en précise les déclinaisons, y incluant notamment la traduction et l'adaptation, parmi d'autres considérations sur les transformations textuelles<sup>51</sup>. Il s'agit d'une dénomination pertinente, mais que l'on peut encore préciser<sup>52</sup> pour en appliquer différentes facettes à notre matériau. Traduction et adaptation sont deux termes voisins, certes, mais on parle généralement d'adaptation lorsqu'un texte se réfère à une source identifiable sans pour autant que l'on puisse en reconnaître les qualités propres à la traduction<sup>53</sup>. De pair avec les notions d'espace d'adaptabilité et d'appropriation, l'adaptation, qui s'ouvre aujourd'hui sur un champ d'application résolument pluridisciplinaire, recouvre tant la pensée littéraire que musicale (et bien d'autres choses encore).

Selon Linda Hutcheon, le terme *adaptation* s'applique à deux versants des phénomènes qui permettent l'émergence des adaptations. D'abord, l'œuvre d'art comme telle, c'est-à-dire le résultat d'un processus créatif, est généralement désignée comme l'adaptation « en tant que

---

<sup>50</sup> Serge Lacasse inclut la reprise (avec d'autres pratiques) dans la catégorie plus large de l'hyperphonographie, prenant elle-même place au sein du modèle de la transphonographie qu'il adapte à partir du modèle de la transtextualité de Gérard Genette. Voir Serge Lacasse, « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », *Circuit*, vol. 18, n° 2, août 2008, p. 13-15.

<sup>51</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 237.

<sup>52</sup> D'autant plus que la transposition, en musique spécifiquement, concerne des opérations techniques de changement de ton, relativement à un instrument ou à l'intonation.

<sup>53</sup> Georges L. Bastin, « Adaptation », dans Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, traduit par Mark Gregson, Second edition, London and New York, Routledge, 2011, p. 3.

produit<sup>54</sup> » [*product*]. Qu'il soit ainsi pensé en termes de résultante de la production artistique ou en termes d'un objet qui se retrouve sur un marché quelconque, l'adaptation comme produit se distingue de l'autre part de ce concept : l'adaptation « comme processus<sup>55</sup> » [*process*], c'est-à-dire *adapter*. Dans ce cas, il s'agit donc de l'*opération* qui mène au produit.

L'adaptation, surtout, ne permet pas de retour en arrière lorsqu'il s'agit de définir la valeur esthétique et culturelle d'une déclinaison de l'œuvre. Analogie à son acception biologique, ce terme suggère de penser les œuvres selon l'ascendance ou la descendance, plutôt qu'en fonction de la source et la cible. À petite échelle, leurs évolutions dessinent davantage des trajectoires de changements que les régressions ou les progressions fondées sur un rapport de fidélité au sein duquel la cible ne serait toujours qu'un sous-produit de l'œuvre originale. Sans dire que l'adaptation en culture serait un phénomène essentiellement biologique, comme le rappellent Bortolotti et Hutcheon, on dirait alors que les œuvres évoluent en fonction de leur valeur sélective, déterminée par la valeur culturelle dans les dispositifs de production musicale où elles circulent. Ainsi, lorsque l'adéquation est suffisamment prononcée, une adaptation arriverait à émerger dans un environnement donné<sup>56</sup>.

L'oreille de Kouna, par le geste qu'elle implique et le matériau qu'elle produit, représente la part essentielle de ce qui émerge ici dans l'espace d'adaptabilité. Avant d'aller plus loin, j'aimerais d'abord esquisser, à partir de cette position, la trajectoire des transformations que forme cette oreille. À cet effet, il nous sera utile de procéder à quelques observations préliminaires sur les deux opérations constitutives de cette adaptation : d'un côté, l'écriture des poèmes par Kouna, et de l'autre, l'arrangement et l'enregistrement de la musique par Lussier et Gagnon.

### **1.2.2 Ne pas traduire : réécrire**

Comme nous le verrons, les textes français de Kouna entretiennent un rapport particulier avec les textes allemands de Wilhelm Müller. S'il est possible de soutenir, pour l'instant, qu'il s'agit

---

<sup>54</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 16-18.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 18-22.

<sup>56</sup> Gary R. Bortolotti et Linda Hutcheon, « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success"—Biologically », *New Literary History*, vol. 38, n° 3, 2007, p. 449.

d'une transposition faisant usage d'une adaptation de texte dans ses opérations spécifiques, au moins en ce qu'elle réexpose le texte dans un nouvel univers subjectif, rien n'est moins sûr en ce qui concerne la traduction. Il est généralement admis que traduire consiste à faire résonner une langue source dans un contexte linguistique cible en établissant les correspondances interlinguistiques qui permettent de restituer le sens du texte. En d'autres termes, la traduction vise à établir une certaine correspondance linguistique, ce qui nous éloigne d'emblée de la notion *filialisante* de Bortolotti et Hutcheon. Néanmoins, dans le monde de la pensée littéraire, il n'existe probablement pas de parfaite traduction qui rendrait l'exacte correspondance du sens tel qu'il est lui-même véhiculé dans la langue source.

C'est pourquoi, au lieu de considérer les traductions comme une suite de transpositions constamment imparfaites, Walter Benjamin propose d'évaluer le travail du traducteur comme un processus productif dont une part d'invention est inévitable lors de sa mise en relation avec le texte traduit. En même temps, ce processus conduirait à l'émergence d'une œuvre nouvelle dérivant de ce que le texte initial ne pourrait dire dans sa propre langue. Ce serait donc moins le degré de fidélité au texte et la façon dont il est traduit que les éléments créés et restitués lors de leur mise en relation qui formeraient le véritable lien unifiant les textes; autrement dit, le lien qui, dans l'œuvre traduite, n'est toujours contenu que de façon virtuelle et qui surgit lorsque cette œuvre entre en contact avec sa transformation dans une autre langue<sup>57</sup>. Ainsi, traduire ne consisterait pas simplement à rendre un texte dans une langue étrangère, mais serait un acte qui générerait du sens à travers le jeu du langage qui circule entre les textes et les langues. On peut alors facilement comprendre que dans une telle perspective le degré de proximité littérale entre deux textes de langues différentes s'ouvre à une variation imprécise, ce qui peut encore compliquer l'attribution du terme de *traduction* à un texte donné.

À la conception benjaminienne de la traduction, qui s'engage déjà dans une mise en question des critères de la fidélité, nous pouvons cependant adjoindre un terme que nous avons abordé plus haut, à première vue plus général, mais qui permet de situer le texte du *Voyage d'hiver* dans un ensemble plus pertinent. La *réécriture*, en effet, dans son acception la plus intuitive, se comprend simplement comme *écrire à nouveau*, ce qui n'implique en rien de

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 258-259.



devoir le faire à l'identique ou dans les termes d'une fidélité quelconque. Pour Andre Lefevere, la traduction, tout comme la catégorie *réécriture* qui la comprend, permettrait de projeter l'image d'un ouvrage dans une autre culture<sup>58</sup>, ce qu'il nommait ailleurs la « *refraction*<sup>59</sup> » littéraire. Encore ici, comme ce terme le laisse entendre, il ne s'agit pas de stricte correspondance linguistique.

Dans le cas de Kouna, plusieurs titres du *Voyage d'hiver* annoncent une simple traduction, et l'ensemble des poèmes forme un cycle narratif en vingt-quatre morceaux représentant l'errance du personnage dans un paysage généralement hivernal. Malgré cela, tout indique que nous sommes au-delà de la conception benjaminienne de la traduction, tout autant que ce texte nous permet d'observer la projection de l'image d'un ouvrage au-delà de son contexte socioculturel d'origine. Pour en dégager un aperçu, il suffit de jeter un œil sur les tout premiers vers des deux œuvres pour constater l'ampleur de la divergence<sup>60</sup> :

„Gute Nacht“    « Bonne nuit »

<i>Fremd bin ich eingezogen,</i>	Je marche dans la neige
<i>Fremd zieh ich wieder aus.</i>	Dans le vent qui glace mes os
<i>Der Mai war mir gewogen</i>	Et je mène un cortège
<i>Mit manchem Blumenstrauß.</i>	Qui porte mon cœur au tombeau
<i>Das Mädchen sprach von Liebe,</i>	Étranger dans la plaine
<i>Die Mutter gar von Eh –</i>	À mille lieues du paradis
<i>Nun ist die Welt so trübe,</i>	Je cherche une lanterne
<i>Der Weg gehüllt in Schnee.</i>	Au milieu de la nuit

Quelques correspondances explicites demeurent : l'étranger et la neige par exemple, c'est-à-dire quelques éléments de la dimension thématique, ce qui deviendrait plus clair si l'on poursuivait la lecture de ce poème. Mais il demeure difficile dans l'ensemble, comme on le voit clairement ici, de parler d'une traduction « si demeurer fidèle au texte [en] est une

---

<sup>58</sup> Andre Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, coll. « Routledge translation classics », 2017, p. 7.

<sup>59</sup> Andre Lefevere, « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », *Modern Language Studies*, vol. 12, n° 4, 1982, p. 3-20.

<sup>60</sup> Wilhelm Müller, « Die Winterreise », *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*, Zürich, Diogenes, 1991, p. 7.; Keith Kouna, *op. cit.*, p. 7.

condition *sine qua non*<sup>61</sup> ». Du reste, d'autres poèmes du *Voyage d'hiver* s'éloignent encore davantage du texte de *Winterreise*. Il n'y a donc pas de correspondances littérales qui pourraient nous permettre de suivre les textes côte à côte d'un point de vue sémantique. Ou alors il faudrait accorder à la tâche du traducteur un mandat élargi, au point où à peu près tout deviendrait traduction. Ce n'est pas le parti qui intéresse la recherche ici. Nous pouvons néanmoins retenir que dans ce geste qui consiste à ne pas traduire intervient une composante productive très marquée, un élément essentiel que je nommerai effectivement *réécriture*, ce qui, en première analyse, constitue la projection d'une image de l'œuvre à travers la lentille subjective de Kouna.

### **1.2.3 Ne pas composer : arranger et enregistrer**

L'autre composante du *Voyage d'hiver*, en tant qu'une transposition dans son ensemble, réside dans l'arrangement et l'enregistrement de la musique composée par Schubert. En comparaison avec les interprétations généralement livrées dans la tradition du lied, l'approche de l'objet musical et la façon dont il est traité pour rendre les interprétations relèvent d'un tout autre environnement technique. Ainsi, les types d'interprétations dans la partie musicale du *Voyage d'hiver*, qu'elles soient vocales ou instrumentales, sont très diversifiés. La voix du chanteur circule entre les registres du chuchotement et du chant soutenu, tandis que l'instrumentation donne à entendre une grande variété de timbres qui s'agencent de façon souvent inusitée : du triangle aux cordes en passant par le daxophone et la batterie, par exemple. Il va sans dire le contraste est très marqué si l'on met cette musique côte à côte avec le piano-voix de la partition de Schubert.

Notons aussi que l'œuvre ne se destine pas d'abord à la performance en direct, à la prestation basée sur une présence simultanée de l'interprète et de l'auditeur qui coïncide dans le temps et l'espace, quelles qu'en soient les circonstances. Or, comme Schubert composait ses lieds avant l'avènement des techniques mécaniques et électriques de reproduction du son, l'écriture de la musique ne pouvait alors être pensée qu'en fonction de la performance musicale au sens le plus courant du terme. Au contraire, *Le voyage d'hiver* est une

---

<sup>61</sup> Ma traduction. Citation originale : « if remaining 'faithful' to the text is a *sine qua non* of translation. » Georges L. Bastin, *op. cit.*, p. 4.

performance enregistrée et paraît donc d'abord sur disque compact. Tout au plus, une dizaine de représentations scéniques ont eu lieu entre 2013 et 2015 et pour l'occasion, plusieurs passages ont dû être réarrangés pour pallier les possibilités et aux impossibilités de ce type de médiation (ce qui pourtant ne rapproche en rien *Le voyage d'hiver* de *Winterreise*). La pensée musicale à l'origine des arrangements est donc fondamentalement différente. Bien qu'elle prenne pour objet les musiques de Schubert, les fondements de ces arrangements sont évidemment à trouver du côté des possibilités offertes par le studio.

Les composantes majeures de cet environnement sont liées à des éléments que Glenn Gould soulève dans *The Prospects of Recording*<sup>62</sup>. Aujourd'hui plus que jamais, les techniques de la captation sonore et le montage sont en effet deux aspects de l'enregistrement qui permettent d'élargir considérablement les possibilités créatives lorsqu'ils sont exploités en fonction de ce qu'ils permettent d'accomplir dans l'environnement studio. Dans le monde conservateur du chant et du piano classiques, principal contexte de diffusion du lied, l'interprétation, depuis plusieurs décennies, repose entièrement sur les chanteurs et les instrumentistes. Dans une vaste part de ce qui est réalisé en dehors de ce contexte, l'interprétation, comme le montre Gould, déborde largement les frontières de la stricte performance instrumentale lorsque la musique s'ouvre notamment sur la diversité des techniques d'enregistrement.

*Le voyage d'hiver* est donc un travail de studio. À l'évidence, bien des interprétations de *Winterreise* ont été réalisées en studio également, ou alors en concert, variant le plus souvent selon les visées des éditeurs. *Le voyage d'hiver* mobilise toutefois des techniques et des procédés d'enregistrement dont la diversité a tôt fait de se manifester dans l'album. Une de ces composantes se trouve par exemple dans la captation proximale du son en contexte d'isolation acoustique, le *close-miking* qui permet entre autres le découpage chirurgical du son qu'évoque encore Gould. Plus la source sonore et son point de captation se trouvent à proximité l'une de l'autre, plus l'espace à entendre se dissipe. En revanche, lorsque cet effet de proximité se trouve jumelé à une amplification optimale du signal à un point donné de la chaîne de traitement du son, souvent directement à l'entrée, il est possible de créer une présence très

---

<sup>62</sup> Glenn Gould, « The Prospects of Recording », dans Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 331-353.

imposante, voire tactile<sup>63</sup>, pour des sons dont l'amplitude naturelle est relativement faible. Les possibilités offertes par ce type de technique ne seraient pas nécessairement intéressantes en ce qui concerne le chant classique, puisqu'un chant soutenu, par exemple, dès qu'il vise une projection spatiale plus imposante, générerait des dépassements de crête, parfois même avec de très faibles niveaux de gain. Cela montre bien par ailleurs l'idée, encore évoquée par Gould, selon laquelle on interprète différemment non seulement selon que l'on se trouve dans tel ou tel lieu, mais également selon que l'on s'adresse à tel ou tel dispositif technique. On pourrait prendre le problème par l'autre bout et affirmer que l'on adapte le dispositif technique au type d'interprétation, ce qui est aujourd'hui possible, mais il ne faut pas perdre de vue que l'exploitation des possibilités offertes joue dans ces deux sens du rapport entre la performance et le dispositif technique.

C'est cette exacte conjonction qui se laisse entendre dans les toutes premières notes de la voix de Kouna. Elle inaugure d'ailleurs immédiatement le rapport général de la voix entre *Winterreise* et *Le voyage d'hiver* : cette performance de la captation proximale marque le premier point de rupture entre les deux œuvres et indique par là toute la dimension créative à venir. On l'observe dès les premiers mots prononcés par le chanteur dans « Bonne nuit », sur lesquels nous nous sommes arrêtés plus haut. Dans l'extrait audio n° 1<sup>64</sup>, on y entend déjà, à la suite des premières notes d'un piano notamment allégé et d'un triangle qui annonce la diversité des timbres, une voix rauque et nasillarde qui chuchote dans la membrane du microphone comme s'il le faisait à l'oreille de l'auditeur. Cette voix est finalement diffusée avec une intensité que seule la captation proximale peut rendre. Le piano, le triangle et la voix : ces trois éléments d'ouverture indiquent immédiatement le parti de cette musique, qui est celui d'une interprétation musicale largement différente de tout ce qui se fait dans la tradition du lied.

---

<sup>63</sup> Gould parlait de la présence tactile du son [*tactile proximity*] à laquelle les auditeurs étaient déjà habitués dans les années 1960, étant donné l'omniprésence de l'enregistrement. Cet effet est lié à l'impression que l'on pourrait toucher la source sonore tellement elle nous semble proche à l'écoute. Voir *Ibid.*, p. 333.

<sup>64</sup> Voir Annexe B, p. 99. Tous les extraits audio exposés dans le cadre de ce mémoire sont présentés dans l'Annexe B, ainsi que la procédure de téléchargement.

#### 1.2.4 L'espace d'adaptabilité musicolittéraire

Les éléments qui ressortent de ces premiers constats, avec le contexte d'écoute énoncé en début de parcours, jettent les bases pour la définition d'un espace d'adaptabilité que l'on pourrait schématiser ainsi : en écoutant *Winterreise* dans sa voiture, Kouna chante avec Schubert jusqu'à en transporter le texte vers une adaptation très libre des vers de Müller; puis interprétation, arrangements et dispositif technique d'enregistrement en permettront une réalisation musicale aux sonorités diversifiées. En plus des possibilités musicales et littéraires configurées par cet espace, il est un autre élément qui s'impose de lui-même et dont la nature se trouve également rouverte : qu'advient-il des rapports entre texte et musique qui sont aussi nécessairement transformés?

Avant de remonter sur la trace de l'écoute, il est temps de s'arrêter sur la réalité au centre de cette recherche, le matériau qui représente la cristallisation des écoutes qui le produisent. *Le voyage d'hiver*, en tant que produit du processus, est la trace effective d'une écoute, l'inscription de cette opération à travers l'expérience auditive<sup>65</sup>. Ce qu'il convient dans ce cas de nommer une *occurrence de l'œuvre* se trouve par conséquent au point de départ concret de ce parcours. À partir de cette position dans l'espace d'adaptabilité musicolittéraire, qui représente le point d'arrivée du point de vue de la vie de l'œuvre, il s'agit maintenant de l'analyser en termes plus précis. Non pour contredire l'approche méthodologique exposée jusqu'ici, mais parce qu'il m'apparaît essentiel d'en évaluer l'ampleur avant d'analyser les modalités du mouvement depuis ce que peuvent nous dire les médiations. Selon l'hypothèse de travail, une grande distance se serait installée entre *Winterreise* et *Le voyage d'hiver* malgré les allures de calque de ce dernier, malgré les mélodies et les progressions que l'on reconnaît aisément et qui donnent à entendre Schubert à travers Kouna. Mais ce que ce dernier nous donne vraiment à entendre, est-ce toujours du Schubert?

De l'idée du son qui traverse le temps, le son que le poète n'entend qu'à travers la paroi — qui est finalement celle d'un espace d'adaptabilité — nous sommes arrivés à l'idée de

---

<sup>65</sup> Szendy fait une distinction entre les *traces indirectes* et les *traces effectives* de l'écoute. Les premières sont celles à situer au sein d'espaces discursifs « qui voilent l'expérience auditive elle-même », comme les différents types d'écrits critiques découlant de l'écoute. Les secondes sont celles qui relèvent directement de l'expérience auditive : les traces dans lesquelles l'écoute à la fois s'entend et fait entendre. Voir Peter Szendy et Nicolas Donin, *op. cit.*, p. 12-13.

la projection d'une image de l'œuvre dans une autre culture, la réécriture, ou *refraction* dans les termes de Lefevere. Nous sommes passés de l'écoute à la réécriture.

## Chapitre 2

### L'œuvre de l'écoute : rapports entre texte et musique

*Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, dass ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, dass ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, dass ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfasst hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.*

« Das Verhältnis zum Text », Arnold Schoenberg<sup>1</sup>

À l'extrémité contemporaine du segment de la chaîne de médiations qui nous intéresse, deux principaux éléments émergent du processus de (re)création — l'*otographie*. Le premier se trouve dans la transformation des rapports entre texte et musique, observable à même le matériau : entre les vers en français et l'instrumentation atypique que nous explorerons plus en détail, l'évidence montre que s'opère chez Kouna une redéfinition substantielle de cette

---

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter*, Zweite Auflage, München, Piper, 1914, p. 31-32; traduction : « J'ai été rempli de confusion en découvrant il y a quelques années que je n'avais pas le moindre soupçon des événements qui se passaient à proprement parler dans certains poèmes sur lesquels Schubert a composé des lieder que je connaissais bien. Mais lorsque j'en eus terminé la lecture, je constatai que cette lecture ne m'avait pas aidé à comprendre davantage les lieder en question, puisqu'elle ne m'avait pas contraint de changer ma conception du discours musical. Bien au contraire : il m'est apparu que, sans connaître le poème, j'en avais peut-être même appréhendé le contenu, le contenu réel, avec plus de profondeur que si j'étais resté à la surface des idées au sens proprement littéral. » Arnold Schoenberg, « La relation avec le texte », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (dir.), *L'almanach du « Blaue Reiter »* (*Le Cavalier Bleu*), traduit par Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981, p. 124-125.

relation comparativement à la dynamique piano-voix chez Schubert. Quant au second élément, il s'agit du matériau lui-même — que nous avons nommé *l'otographe* : le *Voyage d'hiver* tel qu'on peut l'entendre avec tous les effets d'immédiateté qu'en organisent l'enregistrement et la diffusion. Les transformations dont il témoigne relèvent concurremment d'une mise en jeu des rapports entre texte et musique avant même sa constitution comme *otographe*, c'est-à-dire sur le plan poïétique qui s'ouvre entre les deux occurrences de l'œuvre. La relation que dessinent la musique préexistante de Schubert et les textes à venir de Kouna emprunte une direction fondamentalement différente de celle définie par Wilhelm Müller et Franz Schubert. Il faut donc considérer ici deux niveaux concomitants du rapport entre texte et musique. Ils permettront d'envisager à la fois les effets du matériau et le déploiement d'une poïétique de l'écoute à l'origine du *Voyage d'hiver*.

## 2.1 L'adaptation qui écoute : poïétique de l'écoute en pratique

En chanson, comme dans le cas du lied, il est indéniable que texte et musique sont des composantes complémentaires : ils se complètent, la musique prolongeant parfois le sens du texte, celui-ci signalant à celle-là une certaine injonction de représentation sonore. Il s'en dégage des effets de sens diffus entraînant la fuite de l'un et l'autre au-delà de ce qu'ils génèrent pour eux-mêmes. Mais il s'agit bien d'effets, car ceux-ci ne proviennent pas forcément d'une nécessité de représentation qui accompagnerait le travail de la mise en musique du texte : la musique ne doit rien au texte, car ils ont leurs propres champs d'action<sup>2</sup>. Selon Schoenberg, la musique, porteuse d'un « langage du monde », n'est pas un art compréhensible, contrairement à la poésie, mais quelque chose que l'on ressent [*fühlbar*]<sup>3</sup>. De cette façon, lorsque vient le temps de mettre en musique un texte, de multiples possibilités musicales s'offrent au compositeur. Si « une pièce musicale doit susciter des représentations<sup>4</sup> », déplore-t-il, c'est parce que le texte énonce lui-même les contours du

---

<sup>2</sup> « Music and poetry are subject to interweaving and overlapping of their presences which does not at all depend on a blurring or running-together of their immediate shape or meaning. » Voir Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 8.

<sup>3</sup> « [...] *die Sprache der Welt, die vielleicht unverständlich bleiben und nur fühlbar sein soll.* » Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », *op. cit.*, p. 29.

<sup>4</sup> Arnold Schoenberg, « La relation avec le texte », *op. cit.*, p. 119.; citation originale : « *Die Annahme, ein Tonstück müsse Vorstellungen irgendwelcher Art erwecken, [...] ist so weit verbreitet, wie nur das Falsche und*



champ de la représentation<sup>5</sup>. Autrement dit, l'auditeur complètement absorbé par la musique peut toujours y trouver une cohérence esthétique autosuffisante, sans qu'elle doive nécessairement se rapporter au texte. C'est probablement l'un des pouvoirs les plus frappants de la musique que celui d'instituer un certain régime de sens à situer au-delà du langage.

Une telle approche ouvre bon nombre de possibilités : plusieurs idées musicales fort éloignées, par exemple, pourraient ainsi être judicieusement mises au service d'un même sentiment soutenu par le texte. Inversement, une idée musicale, selon la perception que l'on peut s'en faire, se prêtera à différentes représentations littéraires qui ne sont pas données a priori par la musique. Une des conséquences de cette succincte problématique, qui nous permettrait bien d'étudier maintes questions particulières, se trouve synthétisée par Daniel Bournoux lorsqu'il s'intéresse au rapport entre texte et musique dans la chanson : « La liaison du chant torpille l'esprit critique, et laisse la raison des paroles sans défense ; si vous voulez rendre un discours contagieux ou irréfutable, chantez-le!<sup>6</sup> » Cette proposition déplace le rapport entre texte et musique : ici, plutôt que d'établir un rapport de représentation, le texte se colle simplement sur le discours musical pour exploiter ce qui lui manque de cette puissance. C'est la fonction même du langage mis en musique qui change. L'idée que le discours devienne irréfutable repose sur la musique, mais « ce que la musique a à dire<sup>7</sup> », pour reprendre la formule de Schoenberg, voire ce qu'elle a à *faire dire* au texte, ne relève pas du langage.

Autrement dit, texte et musique possèdent leurs propres modes d'existence, mais les rapports qui se développent entre eux, lorsque l'on examine de près leur mise en dialogue, ne les rendent jamais strictement indépendants l'un de l'autre. Une œuvre aussi largement étudiée que *Winterreise* en témoigne par ailleurs amplement. Pour Charles Rosen, chaque note, chaque phrase, chaque indication musicales sont parfaitement représentatives du texte de Müller<sup>8</sup>.

---

*Banale verbreitet sein kann.* » Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> « [...] *man sucht in der Musik Vorgänge und Gefühle zu erkennen, so als ob sie drin sein müssten.* » Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », *op. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup> Daniel Bournoux, « On ne connaît pas la chanson », *Esprit*, vol. 7, n° 254, 1999, p. 73.

<sup>7</sup> « [...] was Musik zu sagen hat. » Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », *op. cit.*, p. 27.

<sup>8</sup> Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit par Georges Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002, p. 254-265.

« *Winterreise* est le chef-d'œuvre absolu de la représentation musicale<sup>9</sup> », dit-il, reconnaissant du même souffle que tout n'est pas une question de représentation : par endroits, l'« imagerie musicale provoque l'émotion plus qu'elle ne la représente – ni même ne l'exprime<sup>10</sup>. » Susan Youens souligne elle aussi la relation indissoluble du texte et de la musique chez Schubert. Celui-ci était d'abord, selon elle, un fin lecteur des poèmes de Müller :

Schubert paid [the poetry of this cycle] the homage of close reading when he converted the poems into songs. Every aspect of his setting, from considerations of the cycle as a whole to the compositional choices for each individual song, reflects his attention to Müller's nuance of meaning<sup>11</sup>.

Par ailleurs, le témoignage de Müller renforce la pertinence de la démarche de Schubert. En effet, le poète était désireux de voir ses poèmes mis en musique : « *In der That führen meine Lieder [...] nur ein halbes Leben, ein Papierleben, schwarz und weiß [...] bis die Musik ihnen den Lebensodem einhaucht, oder ihn doch, wenn er darin schlummert, herausruft und weckt*<sup>12</sup>. » C'est le rapport criant et évident que l'on reconnaît et que l'on étudie toujours avec *Winterreise* : « Song begins with a composer's responses to a poet's words<sup>13</sup>. » Selon Müller, le texte se trouverait en quelque sorte incomplet sans une musique qui lui permettrait de faire valoir sa propre musicalité. Voilà une position qui pourrait bien exercer une certaine influence sur la création musicale autant que sur la réception des œuvres.

De ce point de vue, affirmer avec Schoenberg que la musique ne doit rien au texte ne signifie donc pas, dans un processus de mise en musique, qu'il n'y ait de liens suggestifs ou même analogiques entre le poème et l'imagerie musicale résultant de ce rapport. En chanson tout particulièrement, la musicalité propre du langage suggère toujours une certaine rythmique, suivant la langue qui dessine également le contour des inflexions mélodiques du

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 262.; citation originale : « *Winterreise* is unsurpassed in the art of musical representation. » Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 201.

<sup>10</sup> Charles Rosen, *La génération romantique*, *op. cit.*, p. 263-264.

<sup>11</sup> Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey : Schubert's Winterreise*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, p. xii.

<sup>12</sup> Wilhelm Müller, cité dans Carl Koch, *Bernhard Klein (1793-1832): Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, Oscar Brandstetter, 1902, p. 34-35; traduction anglaise : « For indeed my songs lead but half a life, a paper existence of black-and-white, until music breathes life into them, or at least calls it forth and awakens it if it is already dormant in them. » Voir Susan Youens, *op. cit.*, p. 3.

<sup>13</sup> Susan Youens, *op. cit.*, p. 3.

discours. Il y a probablement là un fondement des rapports entre texte et musique qui ne renvoie pas nécessairement au jeu explicite de la représentation. Si la musique représente la vie du texte, comme Müller le conçoit, elle offrirait en outre une compréhension différente, plus sensible de la poésie qu'elle est réputée véhiculer, à l'instar du point de vue de Schoenberg<sup>14</sup>.

Que resterait-il, chez Kouna, des enjeux liés au rapport entre texte et musique qui sont soulevés par le lien entre Schubert et Müller? Y a-t-il lieu de parler d'une forme de représentation musicale ou d'une perception intuitive d'un certain contenu musical? Le point de départ de Kouna relève d'un mode de mise en relation qui apparaît comme le trajet inverse de la mise en musique telle qu'elle se déploie entre Müller et Schubert. Sur cet enjeu, le témoignage du chanteur québécois s'avère encore une fois crucial. Celui-ci explicite la relation initiale du texte à la musique dans son projet, en discutant de la place des traductions de *Winterreise* dans sa démarche :

J'avais lu ces traductions, évidemment, mais je ne voulais pas trop y revenir non plus, je voulais vraiment sortir ce que ça me faisait à moi, me réapproprier les textes, en conserver l'esprit. J'ai lu les traductions pour saisir ce qui avait inspiré Schubert pour la musique, parce qu'il a composé la musique à partir des textes. Et puis ce qui était agréable et intéressant avec ce processus, c'était, en écoutant l'original, de ne pas comprendre le texte même après cinquante fois ! Je ne lisais jamais la traduction avant d'attaquer un nouveau lied, je voulais que ce soit vraiment la musique, la mélodie, l'ambiance et l'émotion du chant qui m'inspirent<sup>15</sup>.

Sans préciser de quelles traductions il est question, le principal intéressé avoue ne pas maîtriser l'allemand. Au-delà de la langue portée par le chant, les contacts avec le texte passent certainement par l'influence de ces traductions. Jusqu'à preuve du contraire, il faut considérer que l'auteur du *Voyage d'hiver* possède une certaine connaissance de la trame narrative de *Winterreise*, du moins en ce qu'elle se trouve véhiculée par les traductions. Sans pour autant que l'on puisse considérer qu'il en tienne manifestement compte, il faut reconnaître ici une première couche de médiation. Le mode opératoire privilégié à partir de l'expérience décrite par l'auteur relève d'une écoute musicale qui ne prend pas *directement* en

---

<sup>14</sup> Arnold Schoenberg, « Das Verhältnis zum Text », *op. cit.*, p. 31-32. Voir supra, p. 35.

<sup>15</sup> Keith Kouna, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, « Keith Kouna, René Lussier : Schubert dans l'hiver québécois », *Liberté*, n° 304, 2014, p. 11.

considération la poésie de Müller. Il s'emploie donc à transposer sa perception particulière de la musique vers un texte qui viendra s'y greffer.

Müller désirait que l'on extraie la musique de ses poèmes; Kouna inversement se propose d'extraire du texte de la musique. En procédant à l'écoute de la musique pour produire du texte, plutôt qu'à la lecture du texte pour produire de la musique, non seulement inverse-t-on la relation entre texte et musique à l'origine de *Winterreise*, mais on neutralise tout rapport de représentation qui pourrait être attendu sur le plan poïétique. L'auteur du *Voyage d'hiver* ne bâtit alors que sur « ce que la musique a à dire<sup>16</sup> », plutôt que sur ce qu'elle pourrait se faire dire. Se privant d'un regard direct sur les poèmes originaux, la réécriture du texte s'effectue à l'aveugle, en quelque sorte. Plus précisément, c'est ici que l'écoute devient réellement l'opération de ce processus de création : une adaptation de texte dont la principale médiation consiste à *écouter* sans une compréhension directe de la langue. C'est la perception de la musique, qui relève elle-même d'une certaine conception du sens de la poésie de Müller, et l'impression qu'elle laisse sur l'auditeur qui semblent devenir le moteur de cette poïétique de l'écoute. L'idée d'une adaptation de texte à l'aveugle n'est pas de prétendre fermer définitivement les yeux sur le texte source. Il s'agit de souligner les points de cécité qui deviennent productifs au sein du processus en question lorsqu'ils sont compensés par le renouvellement du prédicat fondamental, c'est-à-dire *écouter*. C'est pourquoi la contrainte évoquée par Kouna — l'idée d'être étranger à la langue, « de ne pas comprendre le texte même après cinquante fois » — devient tout aussi fondamentale que les différences entre le chant classique et la voix de Kouna.

Nous voilà maintenant en mesure de préciser la façon dont Kouna entre en contact avec *Winterreise*. Les deux grandes étapes de l'écoute par laquelle s'opère la transformation du matériau se définissent ainsi : premièrement, une écoute du disque dans la voiture, où déjà la voix tente de se rapprocher du texte à venir; deuxièmement, une réécriture à l'aveugle, sans une réelle compréhension du discours poétique, où l'oreille se tourne finalement vers la musicalité de la langue allemande, du chant et du piano. C'est donc sur le plan poïétique, par une expérience d'écoute d'où émerge une production vocale et textuelle, que s'amorce la mise en perspective de l'œuvre. C'est là que se jouent les premières transformations du rapport

---

<sup>16</sup> Arnold Schoenberg, « La relation avec le texte », *op. cit.*, p. 119.

entre texte et musique, qui auront tôt fait de se transporter dans l'œuvre telle que restituée par *Le voyage d'hiver*. Dans ce contexte, quelle réponse Kouna donne-t-il précisément, en tant qu'auditeur, au monde musical de Schubert et à la perception qu'il s'en fait? Qu'est-ce qui apparaît à l'issue d'un tel mode de transmission de la musique?

## 2.2 La transposition textuelle de l'écoute musicale

Pour répondre à la question ci-dessus, nous procéderons à un regard croisé entre deux éléments. Il s'agit d'abord de discuter de quelques extraits des textes du *Voyage d'hiver* en nous référant à *Winterreise* dans ses aspects textuels et musicaux. Il sera également question d'évaluer le rapport entre ces textes et les arrangements mis en place par Vincent Gagnon et René Lussier.

### 2.2.1 Du dégel au fleuve

En premier lieu, nous entamerons la discussion avec quelques observations sur la structure générale du *Voyage d'hiver*. En portant attention aux titres des morceaux chez Kouna, on remarque soit qu'ils n'entretiennent aucun lien explicite avec les titres d'origine, soit qu'il s'agit de traductions. Cependant, contrairement à « Bonne nuit », « La girouette » ou « Le tilleul », généralement traduits de façon littérale selon différentes versions, certains titres de *Winterreise* deviennent plus ambigus lorsque transposés vers le français. Par exemple, le sixième morceau — « *Wasserflut* » dans la version allemande — se présente sous des formes plus variées. Denis-Armand Canal propose « Inondation<sup>17</sup> », tandis que Georges Leroux s'accorde avec la même proposition que Kouna, soit « Dégel<sup>18</sup> ». Quoi qu'il en soit, ces deux termes français demeurent pertinents en regard du texte de Müller. En effet, dans « *Wasserflut* » les larmes du *Wanderer* font fondre la neige pour former un ruisseau [Bächlein]<sup>19</sup>, impliquant à la fois l'idée du dégel et d'une inondation que pourrait provoquer la

---

<sup>17</sup> Voir Ian Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert : anatomie d'une obsession*, traduit par Denis-Armand Canal, Arles, Actes Sud, 2017.

<sup>18</sup> Georges Leroux, *Wanderer. Essai sur le voyage d'hiver de Franz Schubert*, Montréal, Nota Bene, 2011.

<sup>19</sup> Wilhelm Müller, « Die Winterreise », *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*, Zürich, Diogenes, 1991, p. 17.

crue des eaux. De son côté, le « Dégel<sup>20</sup> » de Kouna présente une longue anaphore alternant entre deuxième et première personnes sur la durée de huit quatrains : « Tu me traînes / Je te tire / Tu me freines / Et je te nuis // Tu te fanes / Je me gâte / Tu te lasses / Et je m'ennuie [...]»<sup>21</sup>. Cette figure appuie l'idée d'une négociation purement verbale<sup>22</sup> avec le double désiré par le voyageur<sup>23</sup>. Les liens avec « *Wasserflut* » ne pourraient toutefois se formuler qu'en termes de vagues conjectures. À la place du morceau suivant, « *Auf dem Flusse* » (généralement traduit par « Sur le fleuve »), Kouna choisit cette fois le titre « Inondation », qui aurait pu servir à traduire « *Wasserflut* ». Il en résulte un décalage qui lui fait écrire « Sur le fleuve » au morceau suivant, là où les traductions s'entendent évidemment pour « Regard en arrière », version française de « *Rückblick* ». Quant à eux, les titres suivants deviennent des créations qui ne suivent généralement plus les titres allemands, sauf exception<sup>24</sup>. Le tableau n° 1 (page suivante) présente les positions décalées des titres en question dans l'ensemble du cycle. Les deux formes de la traduction de « *Wasserflut* », utilisées une à la suite de l'autre par Kouna, sont indiquées par l'étoile (\*). La traduction du titre « *Auf dem Flusse* », indiquée par la croix (†), apparaît donc décalée d'un morceau. Au passage, notons également que le thème du cimetière, comparé à une auberge affichant complet dans « *Das Wirthaus* », apparaît un morceau plus tôt chez Kouna (indiqué par l'étoile double \*\*); nous aurons l'occasion d'y revenir.

Malgré le décalage que nous observons, les musiques demeurent aux mêmes endroits que chez Schubert, sans exception. Kouna chante donc « Dégel » sur l'air de « *Wasserflut* », mais « Inondation » sur celui de « *Auf dem Flusse* ». De plus, les liens thématiques manifestent peut-être davantage d'autonomie qu'une volonté claire de s'inscrire dans la

---

<sup>20</sup> Désormais, les titres de morceaux indiqués en français réfèrent toujours au *Voyage d'hiver* (Kouna), tandis que les titres en allemand sont utilisés pour *Winterreise* (Schubert et Müller).

<sup>21</sup> Keith Kouna, *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013, p. 17. Les textes discutés sont joints à ce mémoire dans l'Annexe A. Pour « Dégel », voir Annexe A, p. 94.

<sup>22</sup> *Négociation verbale* : au sens d'une négociation relative au verbe, non à la voix. La première personne oppose toujours une action à celle de la deuxième personne. Par exemple : « Tu me traînes / Je te tire ».

<sup>23</sup> Le terme *Wanderer* sera systématiquement utilisé pour référer au personnage des poèmes de Müller. Toute autre dénomination réfère au personnage du récit écrit par Kouna (le voyageur, le protagoniste, etc.).

<sup>24</sup> Seuls les titres des morceaux n° 1, 2, 4, 5, 6, 12 et 15 sont des traductions littérales ou traditionnelles. Voir le tableau n° 1, p. 43.

continuité de *Winterreise* en ce qui concerne ses aspects particuliers. À ce stade, notons qu'il devient plus évident que la transposition textuelle de l'écoute musicale s'effectue sur un mode libre, alors qu'un regard distant sur cette œuvre porte à croire qu'elle se cale plus précisément sur le travail de Schubert. Avec ces glissements qui se mêlent à des correspondances littérales ou des titres inventés, le rapport entre texte et musique dans *Le voyage d'hiver* semble plutôt déconstruire celui qui se manifeste dans *Winterreise*.

**Tableau n° 1.** Décalage des titres dans *Le voyage d'hiver* de Keith Kouna.

Pièce n°	<i>Winterreise</i>	<i>Le voyage d'hiver</i>
1	<i>Gute Nacht</i>	Bonne nuit
2	<i>Die Wetterfahne</i>	La girouette
3	<i>Gefror'ne Tränen</i>	Le chien
4	<i>Erstarrung</i>	Engourdissement
5	<i>Der Lindenbaum</i>	Le tilleul
6	<i>Wasserflut*</i>	Dégel*
7	<i>Auf dem Flusse†</i>	Inondation*
8	<i>Rückblick</i>	Sur le fleuve†
9	<i>Irrlicht</i>	Romances et désirs
10	<i>Rast</i>	Cuisine
11	<i>Frühlingstraum</i>	Banquise
12	<i>Einsamkeit</i>	Solitude
13	<i>Die Post</i>	Le sexe
14	<i>Der greise Kopf</i>	L'embâcle
15	<i>Die Krähe</i>	Corbeau
16	<i>Letzte Hoffnung</i>	Fume
17	<i>Im Dorfe</i>	Aurore
18	<i>Der stürmische Morgen</i>	Psyché
19	<i>Täuschung</i>	Chasseur
20	<i>Der Wegweiser</i>	Cimetière**
21	<i>Das Wirthaus**</i>	Le bateau
22	<i>Mut</i>	Le sentier
23	<i>Die Nebensonnen</i>	Tropiques
24	<i>Der Leiermann</i>	Les limbes

### 2.2.2 À l'ombre du tilleul

Sur la base des observations préliminaires que nous avons effectuées dans le premier chapitre, j'aimerais revenir sur les pièces qui inaugurent les voyages respectifs des deux œuvres :

« *Gute Nacht* » et « Bonne nuit »<sup>25</sup>. Dans chacun des cas, les propositions me semblent programmatiques : elles exposent les fondements instrumentaux et narratifs tandis que la mélodie commune aux deux est célèbre. Bien que nous ayons brièvement observé quelques correspondances entre les deux, les thèmes spécifiques au *Voyage d'hiver* engagent le récit sur un chemin résolument différent de celui qu'emprunte le *Wanderer*.

Certes, sur le plan macrotextuel d'abord, les thèmes de l'errance, de la solitude et de la perte s'imposent — à l'instar de *Winterreise*. Dans les deux cas s'engage une marche hivernale vers une destination indéterminée. Du côté de *Winterreise*, elle est souvent comprise par la critique comme une marche vers la mort, que celle-ci soit considérée comme réelle ou symbolique, bien que la fin ambiguë s'ouvrirait à l'avènement de la vie selon Leroux<sup>26</sup>. Si l'événement qui force le *Wanderer* de Müller à prendre la route n'est pas clairement énoncé en début de parcours, celui du voyageur de Kouna ne l'est pas davantage : l'essentiel de ce qui le pousse à l'errance survient avant le début du cycle, ce qui ne fournit pas de ressorts narratifs substantiels à l'une ou l'autre des œuvres. Comme pour *Winterreise*, l'œuvre restituée se déroule en vingt-quatre morceaux, nous faisant entendre la vaste majorité des mélodies<sup>27</sup> dans l'ordre original<sup>28</sup> — d'où l'idée que *Le Voyage d'hiver* se déploie sur le mode du calque.

Mais lorsque vient le temps de caractériser les protagonistes, les premières divergences émergent plus franchement. Alors que chez Müller le *Wanderer* est l'archétype du jeune homme romantique à la fois désespéré par la vie et émerveillé par la nature, le voyageur de Kouna devient un alcoolique errant d'un verre à l'autre en quête d'un amour charnel. Parfois inusitées, d'autres fois caricaturales, les images qui le dépeignent convergent pour former un contraste tout à fait saisissant par rapport au *Wanderer*.

Ainsi, le plan microtextuel s'annonce plutôt différent, contrairement aux grandes lignes communes observées d'un point de vue macrotextuel. Dans « *Die Wetterfahne* » par exemple,

---

<sup>25</sup> Voir supra p. 29.

<sup>26</sup> Leroux déconstruit l'idée d'une marche vers la mort en insistant sur une série d'indices qui pointe vers un désir de vivre. Voir Georges Leroux, *op. cit.*

<sup>27</sup> Toutes les mélodies de Schubert sont facilement reconnaissables à travers les morceaux de Kouna. Seule exception : la pièce n° 16, « Fume » (reprenant « *Letzte Hoffnung* »), peut surprendre au premier abord avec son prélude qui déconstruit radicalement le piano de Schubert et son rythme éthéré par la suite (voir l'extrait audio n° 2, Annexe B, p. 99).

<sup>28</sup> C'est-à-dire dans l'ordre proposé par Schubert. La publication initiale de Müller comporte des différences notables qui sont détaillées notamment dans Susan Youens, *op. cit.*, p. 21-24.



deuxième lied du cycle, le *Wanderer* interprète les mouvements de la girouette sur la maison comme des signes transmis par le vent, comme pour indiquer qu'il ne pouvait y avoir en ce lieu qu'une fuite dans une direction inconnue. « La Girouette » du *Voyage d'hiver* met en scène un protagoniste qui suit déjà une certaine piste, tout en contribuant à asseoir les thèmes récurrents de l'alcoolisme et de la quête d'un amour sans visage (par ailleurs déjà évoqués dans le morceau inaugural) : « Je file dans l'hiver / Qui sévit / Le vent souffle / Sur mes tristes pas // Je traîne mon âme / Dans le calcium / Et crie aux gens / Que je suis mort // De bières en lignes / Je pêche des filles / Je chante et danse / Le temps défile<sup>29</sup> ». Dans le troisième morceau, « Le chien », dont le référent est « *Gefror'ne Tränen* », le voyageur est personnifié par un chien qui se retrouve « À quatre pattes sur la glace / [après s'être] fait jeter du bar ». La métaphore filée suit alors : « Le museau dans ma besace [...] / Je mêle toutes les gamelles [...] / Je mène une vie de chien<sup>30</sup> ». Voilà qui se trouve encore bien loin de l'image des larmes encore chaudes qui se figent instantanément au visage du *Wanderer*.

Le comble de cette déroute survient rapidement dans le cycle de Kouna. Un peu plus loin, dans « Le tilleul<sup>31</sup> », le protagoniste s'adonne à une tirade érotique quasi grotesque qui n'entretient apparemment aucun lien direct avec les vers de Müller. Les deux premiers vers, exécutés sur la mélodie de Schubert pratiquement inchangée (transposée à l'octave en dessous et légèrement modifiée à la mesure 10), tiennent presque de la farce lorsqu'on les examine côte à côte avec « *Der Lindenbaum* » (voir l'extrait audio n° 3 pour Kouna<sup>32</sup>) :

**Exemple musical n° 1.** Mélodie de « *Der Lindenbaum* » avec le texte de Müller, mesures 8 à 11 (a). Transcription des premiers vers du « *Tilleul* » de Kouna avec la mélodie chantée une octave en dessous (b).

(a) Am Brun - nen vor dem To - re, Da steht ein Lin - den - baum;

(b) Mon sexe en - tre tes mains\_ Je sou - pir et je tangué

<sup>29</sup> Keith Kouna, *op. cit.*, p. 9. Voir Annexe A, p. 95.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11. Voir Annexe A, p. 92.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15. Voir Annexe A, p. 97.

<sup>32</sup> Annexe B, p. 100.

Les deux textes superposés sous cette célèbre figure musicale illustrent un des contrastes les plus marqués des deux cycles. « Le tilleul » de Kouna poursuit ainsi sur cette veine durant presque toute la durée des sept strophes qui composent la pièce<sup>33</sup>.

À la troisième strophe, la modulation vers le mode mineur du même ton (du mi majeur au mi mineur) indique dans « *Der Lindenbaum* », au moment où le *Wanderer* repasse devant l'arbre, que le confortable souvenir dépeint dans les deux premières strophes ne lui sera désormais plus salulaire. On se trouve ici extrait du souvenir et de retour dans l'hiver de son voyage. Le texte de Kouna ignore le changement de relief suggéré par la modulation. Le récit continue comme si de rien n'était : « Ô quel bonheur immense / Que de sentir ton jus / Qui inonde ta fente / Telle une rivière en crue<sup>34</sup> » (extrait audio n° 4). Encore une fois, cette exposition crue se poursuit vers la quatrième strophe avec l'apport d'images qui contribuent encore à former finalement la caricature d'une relation sexuelle vue par le voyageur.

L'arrivée de la cinquième strophe représente toutefois un moment charnière, tant dans *Winterreise* que dans le *Voyage d'hiver*. Il s'agit du moment où, sous l'impulsion d'un vent saisissant, le *Wanderer* de Müller refuse définitivement l'appel du tilleul à s'arrêter sous ses branches. Le contraste musical fourni par Schubert à cette occasion accentue la fonction du coup de vent qui agit comme le ressort narratif d'un voyage dorénavant sans retour. Cet effet est soutenu par le retour en force de la figure du triolet de doubles croches, mais dans un mode lourdement altéré comparativement au prélude où apparaît déjà cette figure. Quant à lui, le voyageur de Kouna est également saisi, mais dans un tour surprenant, il semble plus surpris par la musique elle-même : aucun élément textuel ne signale concrètement une telle stupeur, sauf peut-être l'action du rêve qui s'interrompt juste avant, au moment du coït : « J'entre et je me présente / Je roule de la queue / Je sens frémir ton ventre / Jusqu'au fond de tes yeux<sup>35</sup> ». C'est à ce moment que survient le tumulte musical qui extirpe le voyageur de cette action, présentant un inquiétant arrangement de flûtes soutenues par le son d'une guitare avec distorsion : « Je redeviens lucide / Soudain je ne sais plus / Si tout ça n'est que vide / Si je

---

<sup>33</sup> Le texte de Müller est composé de six strophes : là où Schubert répète la dernière strophe sur une variation du thème, Kouna en écrit une nouvelle, portant à sept le nombre de strophes. Voir Annexe A, p. 97.

<sup>34</sup> Keith Kouna, *op. cit.*, p. 15. Voir Annexe A, p. 97.

<sup>35</sup> *Ibid.*

cherche un refuge<sup>36</sup> » (extrait audio n° 5). Le personnage retrouve la lucidité, le temps d'une seule strophe, comme s'il était brusquement sorti d'un rêve, au moins d'une rêverie dans laquelle l'imagination se laissait aller à ce scénario érotique.

Le rêve et le repos, les souvenirs d'une autre époque : c'est bien ce que le *Wanderer* se refuse à lui-même en poursuivant son chemin. Ici, le troisième et le quatrième vers de la première strophe du poème de Müller méritent un peu d'attention : « J'ai rêvé sous son ombre / De nombreux rêves suaves<sup>37</sup>. » Il s'agit du moment où le *Wanderer* se remémore les occasions passées sous l'arbre. Dans le *Voyage d'hiver*, plutôt que de les évoquer simplement comme un souvenir, les rêveries aussi suaves du voyageur s'accomplissent dans le présent. D'un côté, la musique de Schubert renforce et complète le texte de Müller, en créant, grâce au mode d'expressivité complexe de sa composition pianistique, le décor propre à mettre en valeur l'action du récit. De l'autre côté, c'est cette même musique qui semble se transformer en un ressort narratif qui extrait le personnage de son rêve. De tout cela, il est possible d'inférer que le voyageur succombe à l'appel du tilleul à un moment qui n'est pas représenté, comme un écho du *Lindenbaum* qui enjoint le *Wanderer* à s'arrêter. Le récit se pose ici sur la musique, et en définitive il n'existe aucune correspondance claire et explicite entre les deux textes, sinon celle-ci : là où le *Wanderer* de Müller, afin de fuir le passé, refuse de s'arrêter, le voyageur de Kouna semble s'y poser sans ambages afin de jouir de ses désirs.

Il s'agit bien dans ce cas d'un exemple extrême — probablement le plus marquant d'entre tous si l'on évalue la seconde œuvre en fonction d'un rapport de fidélité. Si les correspondances entre les morceaux semblent toujours très floues, les divergences des textes n'apparaissent pas toujours aussi radicalement. Dans tous les cas, ce sont là les effets d'une poïétique de l'écoute qui nous permettent de déplacer le problème : il est nécessaire ici d'établir un rapport de transformation. À cette fin, voici un autre exemple.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> « *Ich träumt' in seinem Schatten / So manches süßen Traum.* » Traduit par Denis-Armand Canal dans Ian Bostridge, *op. cit.*, p. 107.

### 2.2.3 Perdu dans les cryptes

Plusieurs auteurs ont souligné l'importance de la vingtième pièce de *Winterreise*, « *Der Wegweiser* ». Ce lied peut être compris comme la véritable fin du voyage, alors que les quatre derniers sont souvent perçus par la critique comme le dénouement de *Winterreise*<sup>38</sup>. S'il ne fallait identifier qu'un seul lied qui aurait pour effet de boucler la boucle du cycle, c'est probablement ce dernier qui devrait être désigné à cette fin. En effet, non seulement reprend-il des questions soulevées dès le premier lied, « *Gute Nacht* », mais des figures musicales semblables résonnent de l'un à l'autre des morceaux. Comme Youens le souligne, les principaux enjeux réunis par ces deux pièces concernent le voyage lui-même, ses raisons et sa nature<sup>39</sup>. D'un point de vue musical, Schubert demande d'interpréter dans un tempo modéré (*mässig*) les figures rythmiques en croches qui marquent ces morceaux d'un bout à l'autre avec régularité. Dans les deux cas, voilà qui vient appuyer l'idée d'un mouvement vers l'avant, comme les pas qui ponctuent la marche du *Wanderer*<sup>40</sup>.

Dans *Le voyage d'hiver*, la vingtième pièce, correspondant à « *Der Wegweiser* », s'intitule « Cimetière<sup>41</sup> ». Inutile d'insister encore une fois sur la distance linguistique et textuelle qui s'établit entre ces deux titres. Nul poteau indicateur sur la route de notre voyageur. À l'instar de *Winterreise*, toutefois, quelques éléments textuels de « Bonne nuit » et de « Cimetière » semblent nouer des liens assez directs entre les deux morceaux. Le *Voyage* de Kouna s'ouvre avec un protagoniste guidant une marche particulière, celle d'un convoi funèbre : « Et je mène un cortège / Qui porte mon cœur au tombeau<sup>42</sup> ». Au vingtième morceau, le voilà donc arrivé au cimetière, à la manière du *Wanderer* qui trouverait finalement le terme de sa route sur le poteau indicateur. C'est « dans les cryptes », au milieu

---

<sup>38</sup> Tel est le point de vue de Stein. Voir Deborah Stein, « The End of the Road in Schubert's *Winterreise* », dans Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton (dir.), *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 355; voir aussi Richard Kramer, *Distant Cycles : Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 180.

<sup>39</sup> Susan Youens, *op. cit.*, p. 273-274. Dans le primer lied, « *Gute Nacht* », le *Wanderer* s'interroge entre autres sur le moment du départ, sur l'état du chemin, sur les aléas qui l'accompagneront; dans « *Der Wegweiser* », il se demande pourquoi il ne peut emprunter les mêmes routes que les autres, juste avant que la nature de son voyage lui soit révélée.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>41</sup> Keith Kouna, *op. cit.*, p. 45. Voir Annexe A, p. 93.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 7. Voir Annexe A, p. 90.

« d'épitaphes » et autres monuments en ruine qu'il se retrouve. Les sirènes qui hululent tout au début du voyage deviennent des corneilles qui hurlent alors que le chemin disparaît parmi les couleurs des chrysanthèmes qui surgissent au fond de ce cimetière.

Si ces éléments permettent d'établir un pont entre les vingtième et premier morceaux de Kouna, les liens développés sur le plan narratif ne sont pas du même ordre que ceux observés dans *Winterreise*. Dans ce dernier, l'image du poteau indicateur signale au protagoniste la fin de la route — ou plutôt, la fin de la route connue : « Je dois prendre une route / D'où personne n'est jamais revenu<sup>43</sup>. » En ce sens, la fin de ce lied représente la dernière étape du périple du *Wanderer*, mais surtout lui en indique la teneur : à la vue de ce panneau, il comprend finalement la nature jusque-là inconnue de l'aventure qu'il devait entamer, c'est-à-dire un voyage sans retour. Quant à lui, le voyageur ne rebondit pas de la sorte : il se perd davantage, s'égare et s'enfonce dans une nécropole aux paysages éclectiques. Qui plus est, la nature du voyage est annoncée dès les premiers vers du cycle — un cortège funèbre — et la destination est à cet égard prévisible.

Youens souligne également le contraste des figures musicales qui accompagnent le texte lorsque le *Wanderer* parle de son propre chemin et de celui des autres : alors que le sien s'accompagne de mouvements chromatiques, celui des autres est couplé à un élan diatonique<sup>44</sup>. Cette dualité, chez Kouna, n'existe plus qu'en musique, car le texte n'y adhère pas. Les images s'enchaînent entre son entrée au cimetière et l'apparition du navire qui le mène au morceau suivant. D'autre part, la figure musicale de la marche que l'on entend dans « Bonne nuit », reprenant essentiellement la rythmique schubertienne de « *Gute Nacht* » (le battement régulier des croches du piano dans une mesure de 2/4), se trouve déconstruite dans « Cimetière », immédiatement à la suite du prélude. Plutôt que d'être reconstruite dans un nouveau tableau, à la manière de ce que propose Schubert, la cadence du pas se trouve fortement altérée : elle s'effectue avec lenteur, alternant au rythme des noires et des blanches données par différentes couches instrumentales. Les croches et les doubles croches refont momentanément surface avec les cordes, détachant la main droite et décomposant la main

---

<sup>43</sup> « *Eine Straße muß ich gehen, / Die noch Keiner ging zurück.* » Traduit par Denis-Armand Canal dans Ian Bostridge, *op. cit.*, p. 351.

<sup>44</sup> Susan Youens, *op. cit.*, p. 274.

gauche du piano qui formaient un tout à l'origine. En outre, la main gauche des mesures 11 à 14 chez Schubert se retrouve adaptée, chez Kouna, pour une flûte à bec qui émerge des « épitaphes » et les « tombes » (extrait audio n° 6) :

**Exemple musical n° 2.** Texte et mélodie dans « Cimetière » (a) avec la flûte à bec (b) qui reprend la main gauche du piano de Schubert dans « Der Wegweiser » (c).

The image shows a musical score with three staves. Staff (a) is a vocal line in treble clef, 2/4 time, with lyrics: "D'é-pi ta - phes a - no - ny - mes Et de tom - bes dé - cré - pi - tes". Staff (b) is a flute line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of three flats. Staff (c) is a piano line in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats. The score is marked with measure numbers 11 and 12 at the beginning of the first staff.

En plus de la transposition proposée dans « Cimetière » — un ton plus bas dans les exemples (a) et (b) —, on relève également une simplification, opérée par la partie de flûte à bec (b), de la main gauche du piano de Schubert (c). Mais on remarque surtout la transposition d'une ligne de basse vers la plus haute voix de l'arrangement. Ce passage d'un extrême à l'autre s'ajoute à l'altération généralisée de la cadence du pas, contribuant à la perception de lourdeur, de confusion et de désorientation que manifeste l'instrumentation de ce morceau. Cet écart renforce d'ailleurs l'imagerie bigarrée qui jalonne la traversée de ce cimetière. Si « toute mesure du temps et de l'espace se termine<sup>45</sup> » avec la fin de « *Der Wegweiser* », c'est avant même la fin de « Cimetière » que cette mesure s'évanouit chez Kouna. Cet effet est par ailleurs fortement amplifié dans les morceaux qui suivent : les arrangements, qui ont été particulièrement prononcés auparavant, deviennent plus épurés, voire inexistants. Notamment, « Le bateau » (n° 21) est le seul morceau à reprendre le piano de Schubert *tel quel*, sans autre arrangement ou accompagnement. Puis l'énergique « *Mut!* » de Schubert s'estompe en un lent segment hypnotique, « Le sentier » (n° 22), soutenant toujours une mélodie qui nous ramène sans équivoque vers celle du compositeur autrichien (extrait audio n° 7).

<sup>45</sup> « All measure of time and distance ends here. » Richard Kramer, *op. cit.*, p. 180. Ma traduction.

Mais la suite immédiate de « *Der Wegweiser* », du côté de Schubert, rend l'arrangement du *Voyage* tout à fait surprenant : c'est dans « *Wirtshaus* » (pièce n° 21) que le thème du cimetière, alors comparé à une auberge qui affiche complet, fait son apparition, tandis que sur cette musique Kouna transcrit plutôt « Le bateau ». Le voyageur visite donc le cimetière un morceau avant le *Wanderer* dans un contexte musical très contrasté par rapport à la structure fondamentale partagée entre les pièces n° 20, « *Der Wegweiser* » et « Cimetière ».

Ce genre de décalage a également été observé plus haut. Il renforce l'idée d'un déplacement du rapport entre texte et musique. Les textes de Kouna se positionnent en nette rupture avec la fertile adéquation, largement reconnue et étudiée, que l'harmonie et les mélodies de Schubert nouaient avec les textes de Müller. Bien que l'on puisse reconnaître Schubert partout chez Kouna, *Le voyage d'hiver* montre qu'un tel rapport, si riche et imposant soit-il en termes d'effets de sens, ne saurait être définitivement figé dans la circulation des éléments littéraires et musicaux entre les œuvres : ce rapport se trouve ici redéfini par les arrangements et l'instrumentation, qui doivent écouter Schubert, pour ainsi dire, autant que lire Kouna.

### **2.3 Arrangements et instrumentation : un nouveau décor pour de nouveaux textes**

À partir des textes émergeant de cette adaptation qui écoute, des arrangements diversifiés viennent donc se greffer au récit. Ils représentent un nouveau renversement du rapport entre texte et musique. Les textes de Kouna, issus d'une perception de la musique de Schubert, et ainsi de la poésie de Müller, se trouvent en quelque sorte remis en musique : « il fallait aller chercher la couleur musicale qui allait avec l'esprit du texte<sup>46</sup>. » Dans la mesure où il est évident que les mélodies imposent d'emblée une puissante contrainte à l'idée d'une adéquation entre texte et musique, les aspects musicaux de ce projet relèvent moins d'une mise en musique que d'une transposition de l'œuvre musicale vers l'univers subjectif restitué par Kouna.

Nous l'avons entrevu au premier chapitre, ces arrangements sont marqués par le travail du studio et viendront terminer le travail de transposition musicopoétique entamé par l'écoute

---

<sup>46</sup> Keith Kouna, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 12.

de Kouna. L'enregistrement, en tant que processus qui permet et détermine, dans une certaine mesure, à la fois l'arrangement et l'interprétation de la musique, est également ce qui permet de faire apparaître précisément toute la diversité des timbres sonores. Si le déplacement littéraire est considérable, la transformation musicale issue de ce processus ne l'est pas moins. Pour illustrer le phénomène, nous pourrions revenir vers l'idée du calque, qui fait un important usage des formes musicales, des structures harmoniques et des mélodies. En dépliant un peu l'analogie, les arrangements qui se présentent suite à l'enregistrement du *Voyage d'hiver* deviennent comme les couleurs qui remplissent les formes et qui en suivent les contours en fonction du texte. Il s'agit maintenant d'explorer les modalités des transformations qui recouvrent ce calque.

### **2.3.1 Sonorités et instruments**

L'instrumentation diversifiée, qui ressort après le texte dans le processus de création, produit un effet de multiplication des voix qui se déploient dans le récit, dans la mesure où cette diversité de timbres favorise les contrastes et les démarcations entre elles. Bien sûr, le piano de Schubert propose lui-même plus d'une voix dans maints passages, mais la fragmentation de ces voix en plusieurs instruments, complémentée d'un large éventail de sonorités, agit ici sur le plan narratif. Certes, chez Schubert le piano et le *Wanderer* font ensemble figure d'un voyage en duo. En effet, selon Leroux,

Ce voyageur ne sera jamais seul, au plus profond de l'abîme qui l'attend, le piano l'accompagnera à chaque instant. L'instrument est un autre, la présence d'une autre parole, qui dira l'angoisse et l'exténuation, le désespoir et la solitude, mais qui ne fera jamais défaut<sup>47</sup>.

Présenté de cette façon, le piano est comme le double du personnage, comme une autre voix qui accompagne et complète celle du chant. Il va sans dire que le voyageur de Kouna se trouve lui aussi accompagné. Or, l'instrumentation du *Voyage d'hiver* procède à un remplacement de la dualité que l'on retrouve chez Schubert : le piano devient multiple grâce aux instruments qui le recouvrent plus souvent qu'il ne s'exprime seul. Les sonorités associées à cette multiplicité se transforment en plusieurs petits personnages dans ce monde où la

---

<sup>47</sup> Georges Leroux, *op. cit.*, p. 53-54.



solitude du protagoniste constitue pourtant la toile de fond. En ce sens, l'imaginaire présenté par le texte est également réécrit, sinon mis en scène par la musique. Et ce, malgré les mélodies et les structures harmoniques que l'on peut aisément rapporter à la composition de Schubert. Il y a bien là une divergence qui relève du même ordre que de celle générée par le texte du *Voyage d'hiver* : sonorités et instrumentation contribuent à une redéfinition de la fonction musicale fondamentale au sein de l'œuvre, comme la réécriture des textes contribue à une refonte en profondeur du récit. La transformation effectuée par ces éléments de l'arrangement produit donc un effet qui renvoie cette œuvre à un objet autonome redéfinissant doublement le rapport entre les textes et la musique plutôt qu'à l'idée d'une simple reprise.

Parmi les extraits étudiés jusqu'ici, nous avons déjà constitué un échantillon de cet effet de multiplication des voix<sup>48</sup>. Cela dit, lorsque l'arrangement à proprement parler est inexistant, les sonorités interviennent tout de même dans la constitution d'une distance non négligeable entre Kouna et Schubert. Dans « Le bateau », par exemple, une telle distance se manifeste d'abord par le timbre particulier de la voix du chanteur, mais aussi par le traitement sonore du morceau. En effet, la prise de son du piano nous fait entendre un important bruit de fond, doublé du son produit par le mécanisme des étouffoirs lorsqu'ils sont relevés ou abaissés par l'activation ou le relâchement de la pédale forte (pédale de droite). Ces éléments sont normalement considérés comme des effets indésirables<sup>49</sup>. Or, ils sont très évidents dans le cas du « Bateau », contrairement à ce qui est généralement attendu dans un enregistrement piano-voix de *Winterreise*. Voilà une observation sur laquelle nous reviendrons : de tels procédés, qu'ils relèvent d'une intention musicale concrète ou d'un effet collatéral de la technique, sont autant de façons d'arranger les choses.

### **2.3.2 Préludes et postludes**

Un des plus grands contrastes musicaux apportés par les arrangements du *Voyage d'hiver* se trouve dans les préludes de chaque pièce. À bien des moments, ils se démarquent franchement, sinon radicalement des propositions de Schubert. Mais ils finissent presque toujours par laisser

---

<sup>48</sup> Nous pourrions continuer d'enrichir cet échantillon grâce aux extraits qui seront analysés dans le troisième chapitre.

<sup>49</sup> Voir l'extrait audio n° 14. Cet extrait est abordé plus en détail dans le cadre d'une analyse de la prise de son du piano à la p. 71.

poindre les mélodies aisément identifiables portées par la voix. Tiré de « Fume », l'extrait audio n° 2, que nous avons écouté précédemment, présente un exemple de prélude qui affirme un de ces contrastes les plus radicaux<sup>50</sup>.

Dans *Winterreise*, préludes et postludes occupent une fonction qui se répercute dans *Le voyage d'hiver*. Selon Deborah Stein, *Winterreise* se conçoit comme un ensemble cohérent de fragments dont les entrées et sorties musicales de chaque pièce marqueraient les contrastes contribuant à affirmer cette fragmentation<sup>51</sup>. Stein se réfère au concept de fragment romantique, une forme fragmentée de textes que l'on observe notamment dans les ouvrages philosophiques et littéraires. Elle soutient que les lieds de Schubert seraient apparentés à cette forme qui permettrait de véhiculer judicieusement la complexité des émotions contradictoires qui se manifestent d'une pièce à l'autre<sup>52</sup>. Ces fragments s'agenceraient ainsi dans un contexte global qui constitue un tout à l'intérieur duquel un lied pourrait aussi bien se comprendre soit de façon isolée, soit comme partie d'une forme plus grande<sup>53</sup>. C'est ce qu'elle désigne par la contradiction entre une cohérence musicale et un sens de la fragmentation<sup>54</sup>.

Or, c'est souvent dans les préludes et postludes — par conséquent dans l'enchaînement des morceaux — que les arrangements du *Voyage d'hiver* affirment leurs plus évidentes variations par comparaison avec *Winterreise*. Si l'on ajoute à cela le déploiement des arrangements dans les morceaux et l'utilisation éclectique de l'instrumentation, l'effet de fragmentation s'accroît d'autant plus. L'auditeur passe en effet de surprises en surprises à travers le parcours cahoteux du protagoniste. Si l'effet de fragmentation permet de véhiculer les émotions du *Wanderer*, l'accentuation de cet effet, dans le *Voyage d'hiver*, semble tout aussi judicieusement véhiculer et consolider la désorientation généralisée du voyageur.

Ainsi, malgré des différences marquées, les préludes du *Voyage* continuent à tenir des rôles comparables à leurs équivalents chez Schubert. Dans le même ordre d'idées, ils apparaissent en outre comme la présentation d'un paysage mental sur lequel s'appuiera le

---

<sup>50</sup> Voir note n° 27, p. 44.

<sup>51</sup> Deborah Stein, *op. cit.*, p. 376.

<sup>52</sup> Voir *Ibid.*, p. 368.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Le chapitre est ainsi sous-titré : « The Contradiction of Coherence and fragmentation ». *Ibid.*, p. 355.

texte<sup>55</sup>. C'est en assumant cette fonction, en plus de l'effet de fragmentation, qu'ils se distancient musicalement des préludes de Schubert par ailleurs. Le prélude du « Tilleul » (extrait audio n° 8) témoigne plus précisément de cette caractéristique double. L'évacuation du motif du triolet de doubles croches, qui évoquerait chez Schubert les feuilles de l'arbre dans le vent selon une interprétation très répandue, installe une ambiance complètement différente dans ce prélude. En même temps, celui-ci continue son travail de présentation du paysage mental : on a plutôt l'impression d'un flottement, d'une ouverture au monde onirique dont nous avons discuté plus haut, au moyen d'un effet de ralentissement de tempo et d'un arrangement plus espacé, voire même grâce à quelques réminiscences impressionnistes qui permettent d'évoquer cet univers. Le prélude de la pièce « Cimetière » (extrait audio n° 9), dont nous avons aussi discuté, affirme quelque chose de plus radical : il se trouve en nette rupture avec celui de « *Der Wegweiser* », mais rend parfaitement perceptible l'état de confusion du voyageur errant dans cet endroit sombre et bariolé : une introduction de batterie déjantée s'impose au-dessus de claviers aux accords inquiétants et d'une guitare qui se noie dans les bruits et la distorsion. Voilà qui offre un contraste favorisant la fragmentation au sein de l'œuvre tout en soulignant la teneur émotionnelle qui s'appuie sur l'effet de désorganisation rythmique et sur la tension harmonique de ce prélude.

### 2.3.3 « *La musique, la voix, la langue* »

La comparaison que nous menons actuellement permet de mesurer l'ampleur de la transposition musicopoétique entre *Winterreise* et *Le voyage d'hiver*. Cependant, dans le contexte d'une poïétique de l'écoute qui semble de mieux en mieux définir les contours d'un objet autonome, les modifications du rapport entre texte et musique épuisent peu à peu le bien-fondé d'une analyse strictement centrée sur les effets du matériau à l'étude. Avant de procéder à l'analyse concrète de l'implication des médiations du studio d'enregistrement, il est encore pertinent de formuler quelques observations supplémentaires concernant des éléments d'importance : la voix et le chant.

---

<sup>55</sup> « [T]he persona of these solos is the emotional or psychological state of the wanderer before he speaks. » *Ibid.*, p. 376.

Si nous devons d'abord identifier un élément maintenu par le *Voyage d'hiver* dans son passage du chant romantique vers la voix singulière de Kouna, ce serait sans doute ce que Roland Barthes nomme « l'art de la prononciation ». À partir des idées formulées par le baryton Charles Panzéra, Barthes oppose cet art à celui de l'articulation. Ce dernier serait une « négation du *legato* [qui] veut donner à chaque consonne la même intensité sonore<sup>56</sup> ». Ainsi,

dans les arts de l'articulation, la langue [...] vient faire irruption dans la musique [...] : la langue se met en avant, elle est le fâcheux, le casse-pied de la musique ; dans l'art de la prononciation au contraire [...], c'est la musique qui vient dans la langue et retrouve ce qu'il y a en elle de musical, d'amoureux<sup>57</sup>.

Ce qu'il y a d'amoureux dans le musical de la langue chez Barthes pourrait ici se rapprocher de ce qui se passe d'explication dans le langage du monde chez Schoenberg<sup>58</sup>. Autrement dit, lorsqu'il y a prononciation dans le sens barthien, où phrase et phrasé ne font qu'un<sup>59</sup>, la musique parle avant que le décodage linguistique ne fasse son effet. Ce geste voudrait donc dire : *prononcer musicalement*. En ce sens, un fait demeure entre *Winterreise* et le *Voyage d'hiver* : la musique lorsqu'elle véhicule des mots, comme la poésie qu'elle implique nécessairement, relève d'une mise en forme et d'une esthétisation externe du langage qui en disent bien souvent davantage que le syntagme en soi. Or, il faut considérer ici la mise en musique comme une médiation du texte imbriquée dans la chaîne de médiations techniques liée à l'enregistrement. Comme le font aussi les mélodies et les arrangements, les voix et les timbres que nous transmettent et que modifient les prises de son font vaciller le sens.

Non seulement la musique est-elle propre à élargir le champ d'action de la langue, mais comme l'explique Paul Zumthor par ailleurs, la voix elle-même est chargée de signification :

la voix déborde la parole. La plupart du temps, la voix sert à transmettre linguistiquement un message. Mais sa fonction ne se limite pas à cet office. [...]. Les émotions les plus intenses suscitent chez l'homme le son de la voix, indépendamment de tout langage : cri de bonheur, cri de guerre, [...] cris des enfants dans leurs jeux,

---

<sup>56</sup> Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 250.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Il ne faut pas « laisser perdre l'essentiel, à savoir le langage du monde qui doit, peut-être, rester incompréhensible et seulement accessible au sentiment. » Arnold Schoenberg, « La relation avec le texte », *op. cit.*, p. 119.

<sup>59</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 250.

comme autant d'échos du cri natal. Même effet, dans l'art du chant, qui souvent s'évade en pures vocalises<sup>60</sup>.

Il y a sous cette couche une autre façon de penser la redéfinition du rapport entre les textes et la musique chez Kouna. Comme Schoenberg laissait entendre que la musique est le langage du monde, la voix se forme en une langue qui dépasse le texte. Son expressivité offre la possibilité de *dire* davantage que le texte. Cela permet de réaffirmer la transformation même du rapport qui consiste à faire résonner la musique de Schubert dans la langue de Kouna sans que la réécriture soit forcée de se rapporter à la relation de la musique au texte de Müller. La voix de Kouna, exploitée sous les différents aspects de son expressivité par la réalisation de Lussier<sup>61</sup>, s'ajoute donc à la musique.

Dans *Winterreise*, « une voix amorce l'ouverture du chemin, elle narre le récit de ce voyage, et l'instrument est le compagnon de cette voix dans le geste de son mouvement, dans sa cadence poétique<sup>62</sup> ». L'idée du *compagnon de cette voix* ne peut que prendre un tout autre sens dans la transposition effectuée dans *Le voyage d'hiver*. La cadence poétique qui s'exprimait en conjonction avec le piano vient plutôt épouser les contours que suggère le chemin de cette musique. À son tour, celle-ci se retourne non seulement sur le texte, mais également sur la voix : l'instrumentation finit par s'entremêler aux délires solitaires qu'elle porte, à défaut de véritablement faire figure de compagnon. La voix qui émerge de ce retournement se trouve en fin de compte présentée dans l'enregistrement du *Voyage*. La variabilité de l'expressivité qui s'en dégage repose sur l'interprète, certes, mais le studio d'enregistrement participe sans doute à une mise en valeur fondamentale de cette voix.

---

<sup>60</sup> Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 172.

<sup>61</sup> Quelques mises en scène de la voix de Kouna seront examinées dans le troisième chapitre.

<sup>62</sup> Georges Leroux, *op. cit.*, p. 53.



## Chapitre 3

### Faire entendre l'écoute : le studio d'enregistrement

*Toi, qu'est-ce que tu entends là-dedans ?*

René Lussier<sup>1</sup>

#### 3.1 L'écoute à travers les médiations

##### 3.1.1 Traverser la paroi du temps

Sur la base de ce que nous avons vu au chapitre précédent, il s'avère improbable que le travail de Kouna doive être considéré comme une simple reprise de *Winterreise*. Ainsi, *Le voyage d'hiver* est-il toujours contraint à une relation de subordination fondée sur les similitudes et les reflets qu'il met en circulation? Dans le cadre d'une production artistique dont les pratiques s'ancrent dans des phénomènes d'appropriation comme l'écoute, le paradigme d'un rapport de fidélité entre la source et la cible, avec la notion d'*œuvre*, se retrouvera de nouveau mis en question ici.

Lorsque l'on considère le déplacement de la relation du texte à la musique comme principal point de rupture entre les occurrences de l'œuvre, le geste derrière *Le voyage d'hiver* apparaît effectivement relever d'un dépassement manifeste de cette idée d'une reprise. La « paroi du temps », suivant la formulation que nous avons vue en début de parcours<sup>2</sup>, semble même prévenir qu'une telle chose se produise : on reprend toujours un matériau tel qu'il se trouve restitué par la complexité des couches de médiations qui en rendent compte, tout

---

<sup>1</sup> René Lussier, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, « Keith Kouna, René Lussier : Schubert dans l'hiver québécois », *Liberté*, n° 304, 2014, p. 12.

<sup>2</sup> Antoine Laprise, « L'oreille sur la paroi du temps », dans Keith Kouna, *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisateur), disque compact dans un livre illustré par Marie-Pascale Hardy, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013, p. 3. Voir supra, p. 1.

comme on le retravaille toujours en fonction des possibilités que permettent les médiations en temps et lieu. C'est ici qu'il s'agit de mettre au jour, d'explicitier concrètement le caractère *médiat* de la musique de notre matériau, par opposition aux effets d'« immédiateté » qui seraient à même de favoriser une reconnaissance de Schubert. En effet, la musique de *Winterreise*, pour se transformer en *Voyage d'hiver*, se trouve traitée par un ensemble de procédés et de techniques dont nous avons déjà mentionné certains éléments.

Maintenant que nous avons examiné l'œuvre de l'écoute, c'est-à-dire l'otographe tel qu'elle se présente avec sa logique interne, nous allons suivre la trace de l'écoute dans l'autre sens du segment historique que jalonnent l'écoute initiale de Kouna et sa trace constituée comme occurrence de l'œuvre. Partant du *Voyage d'hiver*, il s'agit de passer d'une restitution à une autre : du *Voyage d'hiver* à *Winterreise*. D'un point de vue théorique, cela présuppose un déplacement à même l'œuvre, puisqu'elle est pensée ici comme un continuum dans lequel s'inscrivent ses déclinaisons — c'est une idée que nous avons avancée au premier chapitre avec Szendy. Ce sont ces deux occurrences de l'œuvre qui balisent l'ensemble de la recherche. Cette partie de l'étude consiste donc à explorer l'espace qui s'ouvre dans l'œuvre entre le studio d'enregistrement et la voiture où Kouna écoutait *Winterreise*.

### **3.1.2 L'oreille collective**

Ici, quelques pistes se dessinent. Aussi faut-il prendre garde de les comprendre comme étant strictement linéaires. Il faut considérer qu'apparaissent plusieurs points de départ qui permettent d'appréhender non une logique temporelle strictement ascendante, mais une superposition de différentes trames historiques. J'aimerais revenir, avec Szendy, vers l'idée d'une poïétique de l'écoute. De là, nous pouvons considérer frontalement l'écoute comme un médiateur intervenant à des instants cruciaux de la chaîne de médiation qui nous intéresse. D'abord à partir de Kouna dans sa voiture — comme mélomane — au temps zéro de son projet. Il est le premier à s'approprier cette musique dans l'ensemble du processus, recevant *Winterreise* tel que transmis par l'inscription de la musique enregistrée. D'un côté de cette écoute, il faut encore considérer le lied allemand qui s'est constitué en un genre musical transmis à travers une tradition largement institutionnalisée. De nos jours incarnée à la fois par le concert et l'enregistrement, cette tradition n'a plus grand-chose à voir, comme l'affirme Ian



Bostridge, avec les pratiques du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle d'où il émerge<sup>3</sup> — d'autant plus que Schubert est lui-même le singulier héritier d'un classicisme avec lequel ses descendants tenteront peut-être plus ou moins vainement de rompre<sup>4</sup>. De l'autre côté, toujours depuis le point précis que représente cette écoute de Kouna, l'enregistrement du *Voyage d'hiver* ouvre un horizon de recherche qui prend en considération la chaîne de médiation, plus spécifique, qui lie cet enregistrement à cette écoute. C'est sur ce segment que portera notre attention. C'est également celui-là qui noue les relations entre l'écriture de Kouna et la remise en musique de ses textes. Pour ce faire, René Lussier et Vincent Gagnon élargissent encore la portée de cette écoute le long de la chaîne de médiation en se référant nécessairement à un *Winterreise*, enregistré, mais également écrit (on pense à la partition<sup>5</sup>). Évidemment, tous ces éléments ne travaillent pas en vase clos : lorsque les intervenants se retrouvent dans la pratique, ils doivent nécessairement partager ce qu'ils entendent et aligner leurs écoutes. C'est l'entrelacement de ces chemins qui en complexifie l'évaluation et en efface toute linéarité : dans la pratique, l'oreille devient collective. Ainsi, elle rassemble et condense les différents moments, différentes directions autour de l'otographie qui mènera au *Voyage*.

René Lussier est au cœur de cette oreille collective. Ce dernier est actif sur la scène de la musique actuelle au Québec depuis le début des années 1980. Il est notamment connu pour *Le trésor de la langue*<sup>6</sup>, dans lequel il met en musique la parole de locuteurs francophones du Québec provenant de divers horizons, à partir d'extraits d'entrevues, d'entretiens, de conversations informelles et de discours publics. Lussier fait appel à des arrangements musicaux éclectiques pour mettre en valeur cette parole : il en suit les moindres inflexions en y ajoutant différentes couches instrumentales, exploitant et soulignant à grands traits toute la musicalité de la langue. C'est ce qu'Ana Dall'Ara-Majek nomme judicieusement les

---

<sup>3</sup> Ian Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert : anatomie d'une obsession*, traduit par Denis-Armand Canal, Arles, Actes Sud, 2017.

<sup>4</sup> Voir Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit par Georges Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.

<sup>5</sup> Gagnon et Lussier ont effectivement consulté la partition de *Winterreise*. Voir Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> René Lussier, *Le trésor de la langue*, Fred Frith (arrangements), Jean Derome (arrangements) et René Lussier (arrangements), disque compact, Montréal, Ambiances Magnétiques, AM 015 CD, 1989.

« substituts instrumentaux du langage<sup>7</sup> ». Depuis lors, il a enregistré et réalisé de nombreux albums dans plusieurs styles, allant de l'improvisation musicale au sein d'un créneau expérimental à la musique de film. Fait notable en ce qui nous concerne, Lussier a fait paraître deux albums de chansons, *Le prix du bonheur*<sup>8</sup> (2005) et *Toucher une âme*<sup>9</sup> (2013), dont les univers musicaux ne sont pas étrangers à l'œuvre de Kouna. Ainsi, le parcours de ce compositeur et l'importance de ses travaux ajoutent une couche de signification au *Voyage d'hiver*. L'écoute collective en question ici demeure fortement marquée par la contribution de Lussier. Le troisième chapitre sera aussi l'occasion de mettre en lumière cette contribution.

Trois questions se greffent ici à notre parcours afin d'explorer plus précisément ce segment de la chaîne de médiations. Nous nous demanderons d'abord comment cette écoute collective utilise le studio. Ensuite, il sera question d'étudier quelques extraits du *Voyage d'hiver* afin de préciser l'implication du studio dans les transformations musicales et de mettre en perspective *l'effet de Schubert* sous un nouvel angle. Enfin, nous examinerons les paramètres de l'ancrage sonore : la production sonore du *Voyage* déplace-t-elle la musique de *Winterreise* dans un autre paradigme musical sur la base de son rapport à la reproduction sonore?

## 3.2 Le studio d'enregistrement

### 3.2.1 Instrument d'écoute, instrument de musique

Le studio d'enregistrement est l'occasion de mettre en jeu l'écoute appliquée aux multiples essais de productions qui ont cours dans ce contexte. Ceux-ci débordent largement les questions d'interprétation musicale et incluent notamment les moments de la captation autant que les explorations sonores par les musiciens et les techniciens. Ainsi, nous sommes maintenant sur la trace de l'écoute à travers la partie technique de « ce qui fait apparaître<sup>10</sup> » le

---

<sup>7</sup> Ana Dall'Ara-Majek, « Le trésor de la langue de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique », *Circuit*, vol. 28, n° 3, janvier 2019, p. 85.

<sup>8</sup> René Lussier, *Le prix du bonheur*, Paule Marier (paroles), disque compact, Montréal, La Tribu, TRICD-7236, 2005.

<sup>9</sup> René Lussier, *Toucher une âme*, Paule Marier (paroles), disque compact, Pas une cenne, PUC-01, 2013.

matériau. Autrement dit, il s'agit de prendre un pas de recul par rapport à « ce qui apparaît<sup>11</sup> » pour nous intéresser aux effets générés par la production musicale qui sous-tend *Le voyage d'hiver*. Comment sont-ils impliqués dans la transformation et la mise à distance de *Winterreise*? Nous tenterons dans un premier temps de comprendre le studio d'enregistrement comme un instrument de musique, mais aussi comme un instrument d'écoute.

Les techniques et les outils que mobilise le studio s'insèrent sans aucun doute dans le rapport que le collectif Kouna entretient avec *Winterreise*. Leur manipulation informe l'écoute qui se déploie dans le contexte d'enregistrement, autant qu'elle influence ultimement l'écoute du disque par l'auditeur. En ce sens, il s'agit d'une écoute qui laisse des traces effectives<sup>12</sup> et qui s'inscrit durablement comme marque de la transformation de la musique. Pour ce faire, le studio doit bien sûr permettre d'écouter, mais surtout de réécouter, de discriminer, de sélectionner, afin de construire des assemblages généralement inédits. À cet effet, les méthodes préconisées par Lussier sont probablement de nature à exploiter ces possibilités : « On a eu une approche rock, et je ne parle pas du style de musique, mais de la façon de fonctionner, non académique, en improvisant, à l'instinct<sup>13</sup> », dit-il pour se différencier du travail d'orchestration de *Winterreise* par Hans Zender, qu'il mentionne nommément comme contre-modèle<sup>14</sup>. À sa façon, Zender pose aussi son travail dans une certaine distance. Par moments, il ouvre les formes et l'harmonie des morceaux à des explorations envahissantes, et laisse parfois même surgir une interprétation qui recouvre Schubert assez radicalement<sup>15</sup>. Néanmoins, il s'inscrit toujours dans la lignée de la tradition classique, contrairement à l'approche rock décrite par Lussier qui semble assez correspondre aux méthodes de la musique de variétés<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Antoine Hennion, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1993, p. 223.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Par opposition à la trace indirecte de l'écoute. Voir note 63, p. 33.

<sup>13</sup> René Lussier, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> René Lussier, dans *Ibid.*

<sup>15</sup> Le prélude de « *Gute Nacht* », que Zender allonge pendant près de quatre minutes, suffit à donner une bonne idée de ce phénomène. Voir Hans Zender et Franz Schubert, *Schuberts Winterreise, A Composed Interpretation for Tenor and Small Orchestra*, Julian Prégardien (ténor), Deutsche Radio Philharmonie et Robert Reimer (chef d'orchestre), disque compact, Alpha Classics, ALPHA 425, 2018.

On devine d'emblée que la méthode rock de Lussier est un mode exploratoire qui se déploie entre les idées, les tâtonnements et les essais, dans lequel la musique n'est pas nécessairement d'abord conçue sur papier. En effet, selon Kouna, « le travail de défrichage, puis d'expérimentation [leur] a permis d'appriivoiser les pièces, de les faire vivre, de mettre des textes dessus pour voir si ça marchait<sup>17</sup>. » À partir de ce que nous avons énoncé quant aux possibilités d'une écoute productive, nous pouvons postuler que la conception sonore et musicale, dans ce genre de méthodes de travail, s'effectue en *essayant l'écoute*, pour ainsi dire. C'est bien ce que les deux arrangeurs accomplissent lorsqu'ils se posent la question suivante : « Toi, qu'est-ce que tu entends là-dedans [dans *Winterreise*]?<sup>18</sup> » Dans le contexte de la pratique musicale, la réponse à cette question qui se pose constamment se manifeste par un geste concret : il s'agit bien de *faire entendre*. C'est-à-dire faire entendre l'écoute par les moyens de l'environnement technique auquel les musiciens ont accès.

Le type de démarche que représente l'« approche rock » de Lussier a été documenté par Hennion, qui insiste sur l'importance du rôle du studio dans les œuvres de la musique populaire. En s'intéressant au dispositif de production de telles œuvres en France au début des années 1980<sup>19</sup>, il rend compte d'un phénomène déjà enclenché depuis au moins les années 1960, décennie qui a vu les variétés investir les studios dans un mouvement qui est devenu irréversible. En même temps, son analyse pointe vers les années 1990 et au-delà, où d'innombrables types de productions font dorénavant du studio l'instrument par excellence de la création musicale. Le travail du son et des arrangements en studio, écrit-il,

c'est une foule d'appareils plus ou moins sophistiqués. Mais c'est aussi des lois physiques, magnétiques, électroniques, acoustiques. Et des *pratiques d'écoute* que l'habitude développe, globales ou au contraire très sélectives, telles que l'« écoute réduite<sup>20</sup> » d'un élément ou d'un paramètre isolé du son. [...] c'est la pratique du bricoleur sur les appareils qu'il manipule toute la journée [...]; c'est une véritable

---

<sup>16</sup> Il est question ici des *méthodes* utilisées dans la musique de variétés, non de la musique comme telle ou du genre musical plutôt vague que désigne cette formule en français. Les techniques d'enregistrement en studio et l'exploration que celui-ci permet occupent une place centrale dans les variétés depuis plusieurs décennies. Or, ces méthodes sont partagées entre plusieurs genres, notamment le rock et la pop.

<sup>17</sup> Keith Kouna, dans Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald, *op. cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> René Lussier, dans *Ibid.*

<sup>19</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, coll. « L'art et la manière », 1981. Voir en particulier p. 107 à 169 pour une élaboration sur le studio et les différentes parties impliquées dans l'enregistrement (techniciens, arrangeurs, musiciens, etc.). Nous y reviendrons sous peu.

construction de l'espace dans le studio, petit mélange d'architecture, d'acoustique et de musique<sup>21</sup>.

À partir de ses observations sur le travail en studio, Hennion nous propose de considérer un ensemble de gestes qui se déploie autour des pratiques d'écoute dans cet environnement. Il s'agit des manipulations par lesquelles l'écoute peut s'affirmer et se manifester concrètement dans le son. Elles nous permettent de commencer à envisager plus précisément comment les médiations de la musique enregistrée peuvent faire entendre l'écoute par son inscription effective : le studio d'enregistrement devient ici instrument d'écoute.

Certes, on comprend bien dans ce contexte comment l'oreille se retrouve appareillée et équipée pour laisser sa trace. Mais dans une production musicale multipiste comme celle du *Voyage d'hiver*, l'oreille n'est jamais vraiment seule : ce sont surtout *des* oreilles appareillées qui contribuent à générer la trace que nous suivons. En effet, il ne faut pas oublier que plusieurs intervenants sont impliqués dans cet enregistrement. Ainsi, une véritable oreille collective est constituée dans le studio. En témoigne la diversité des prises de sons et des approches du mixage que l'on peut entendre dans *Le voyage d'hiver*, mais également les six preneurs de son crédités dans cet album<sup>22</sup>. Aux vingt-quatre pièces de musique, aux textes de Kouna, aux arrangements et à l'instrumentation, il faut ajouter ces six personnes, leurs outils et leurs propres méthodes.

Dans le même ordre d'idées, ce sont ces pratiques, poursuit Hennion, qui ont

fini par faire du studio lui-même et de son équipement un instrument de musique plus qu'un appareil d'enregistrement, un instrument où le son est produit, et non reproduit. La musique n'est plus ce que ces effets et manipulations trafiquent et déforment, mais au contraire ce qu'ils forment<sup>23</sup>.

Dans les termes d'une poïétique de l'écoute, il est question de ce que peut produire l'écoute des auditeurs professionnels, c'est-à-dire l'oreille appareillée à la puissance dix, pour

---

<sup>20</sup> À propos de l'écoute réduite, voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Nouvelle édition, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 2002.

<sup>21</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 154. Je souligne.

<sup>22</sup> Robert Langlois, René Lussier, Tim Gowdy, Danys Levasseur, Martin M Messier et David Gagné. Voir Keith Kouna, *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013.

<sup>23</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 155.

ainsi dire. Si les pratiques d'écoute peuvent être productives, et si le studio est considéré comme un instrument de musique, alors on peut affirmer dans ce contexte qu'il s'agit bien de *faire* de la musique. Il apparaît donc nécessaire de se mettre à la recherche de la contribution musicale des médiations qui sont rassemblées à cette étape.

C'est en nous intéressant de plus près à quelques-unes des manipulations permises par cet environnement technique que nous aborderons cette partie du parcours. Il s'agit de prêter l'oreille à tout cet appareillage, à ses effets qui sont comme les indices de l'écoute, mais depuis l'autre côté de cette paroi de médiations — là où apparaît *Le voyage d'hiver*. Dans les prochaines pages, cette musique deviendra le terrain d'expérimentation sur lequel nous nous mettrons à *l'écoute de l'écoute* — suivant ainsi l'idée avancée par Szendy au début de cette étude. Comment l'oreille qui prend place dans ce studio fait-elle entendre les écoutes rassemblées derrière l'otographe qu'elle forme?

### **3.2.2 L'ivresse du chien**

Nous avons eu l'occasion jusqu'ici d'analyser plusieurs extraits du *Voyage d'hiver*. Il est d'ores et déjà possible de confirmer l'hétérogénéité des sonorités impliquées dans cette œuvre qui peut facilement s'expliquer par le choix de l'instrumentation. Nous avons entendu, par exemple, flûtes et clarinettes, cordes et cuivres, à côté d'une section rythmique souvent très présente et d'autres effets d'origine électronique plus ou moins identifiables.

Notons que nombre d'instruments percussifs viennent se greffer à cet ensemble. Intitulée « Le chien »<sup>24</sup>, la troisième pièce du cycle nous permettra, par le truchement du traitement sonore réservé à ces percussions, d'aborder la question du rôle du studio dans la mise en valeur des instruments. Le prélude de ce morceau (extrait audio n° 10) intègre un échantillon représentatif des sonorités percussives convoquées ici. On y entend notamment un roulement de caisse claire dans un espace peu réverbérant, tandis que les autres percussions, dont les timbres oscillent entre les sonorités des petits instruments de bois et des cloches métalliques, s'accompagnent d'un effet prononcé de réverbération.

---

<sup>24</sup> Pour consulter le texte de cette chanson, voir Annexe A, p. 92.

On remarque immédiatement que ces percussions remplissent l'espace à tour de rôle dans toutes les directions : de gauche à droite et de l'avant vers l'arrière. C'est-à-dire comme un chien qui ne se laisse guider que par les directions que prend son museau. Plus précisément comme ce chien, dans le morceau en question ici, qui n'a rien à manger, qui mêle les gamelles, à la recherche de l'ivresse dans les vignes et les poubelles (n'oublions pas que notre protagoniste se retrouve à quatre pattes, comme un chien, suite à son expulsion du bar<sup>25</sup>). De tous ces instruments, les castagnettes ressortent assez clairement du lot (particulièrement entre les 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> secondes de cet extrait). Non seulement émergent-elles inopinément à côté des roulements de la caisse claire qui se font lourds dans cet environnement instable, mais elles s'imposent à travers une réverbération peu subtile : le son de l'instrument apparaît à droite, mais son effet de réverbération se propage nettement dans l'ensemble de l'espace à entendre, particulièrement vers le centre gauche qui, à ce moment précis, se trouve peu chargé. Si les percussions proviennent de toutes les directions, certaines, comme les castagnettes, se déploient également dans tous les sens depuis leur provenance.

Un peu plus loin dans le même morceau (*Le chien*), l'extrait audio n° 11 présente le développement percussif de ce qui était annoncé dans le prélude. Les percussions circulent en arrière-plan, dans un tournoiement plus ou moins distinct : ce qui semble être des cuillères de bois, en arrière à droite, puis ce qui s'apparente à des cloches à vache et des bouteilles vers la gauche (ajoutant à cela le son d'un daxophone, à droite, qui peut très bien rappeler le grognement du chien dans cet extrait). À la fin de l'extrait, la cloche à droite sonne la fin du segment. Encore une fois se laisse sentir l'effet d'un déploiement chaotique dans l'espace, allant dans toutes les directions (donc sans direction précise), à l'image du chien qui mélange indistinctement les gamelles. Il s'agit là d'un premier élément identifiable quant à la contribution du studio : le mixage très précis de ces éléments fait écho au récit en permettant de situer les percussions dans l'espace stéréophonique, de les combiner à des effets de profondeur et de les mêler entre elles. Il fournit à la structure harmonique de base un plan sonore qui consolide le lien entre le texte et la musique dans cet exemple.

---

<sup>25</sup> « À quatre pattes sur la glace / Je me suis fait jeter du bar », voir ci-dessus, note n° 24.

### 3.2.3 Mise en scène de la voix

Lorsque le texte s'allie à la musique pour présenter un récit, la voix représente en bonne partie le corps qui porte l'action et les sentiments du personnage. C'est pourquoi une place essentielle lui est réservée dans le traitement du chant en studio. Selon Serge Lacasse, le traitement technique qui permet le positionnement de la voix dans l'espace sonore de l'enregistrement est défini par la notion de « mise en scène de la voix enregistrée ». Celle-ci « fait référence à la façon dont la voix est présentée à l'auditeur d'un enregistrement. On parle d'effet de mise en scène lorsqu'on décrit une forme particulière de présentation d'une source sonore<sup>26</sup>. » Ces effets de mise en scène permettent de mettre en perspective le rapport entre le texte et la musique au-delà des aspects rythmiques et mélodiques d'un morceau. S'ils sont largement utilisés au sein d'une grande variété de genres musicaux, l'intensité de leur présence peut également varier selon les besoins, les possibilités et les valeurs esthétiques. Dans *Le voyage d'hiver*, la présence des effets de mise en scène de la voix diffère d'une pièce à l'autre, mais reste évidente du début à la fin de l'album.

Pour parler de mise en scène en ce sens métaphorique, il faut identifier une scène : il s'agit de l'espace sonore. C'est ce que nous évoquions déjà dans la section précédente avec « Le chien ». Dans ce contexte, la mise en scène permet donc de situer la voix et de la mettre en relief grâce à toutes sortes de stratégies techniques qui combinent deux principaux procédés : d'une part, les techniques de prise de son, d'autre part la création d'effets lors de la phase du mixage et de postproduction. Le rapport entre ces deux procédés permet des mises en scène diversifiées de la voix. Nous avons d'ailleurs déjà un échantillon de quelques mises en scène que l'on peut examiner en effectuant un survol des extraits que nous avons écoutés jusqu'ici.

Dans « Bonne nuit » (extrait audio n° 1), comme nous l'avons vu, la captation proximale d'une voix grave, proche du chuchotement, crée un effet de proximité. Ainsi, le personnage souffle doucement, mais précisément, ses premiers vers à l'oreille de l'auditeur, comme si le

---

<sup>26</sup> Serge Lacasse, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 79. Comme Hennion avec les variétés, Lacasse s'occupe dans son article de la musique populaire. Cependant, les techniques d'enregistrement utilisées dans les genres de musique que recouvrent ces termes sont loin d'être exclusives. Elles s'appliquent très bien au *Voyage d'hiver* et aux effets qui le traversent.



voyageur s'avance discrètement dans la nuit en prenant soin de ne pas hausser la voix. Cette voix est également soutenue par une réverbération doublée d'un délai simulant un léger écho, suggérant dès lors que les mots, comme les pas du voyageur, tendent à se perdre et s'égarer dans la première nuit de son voyage. Un procédé semblable se fait entendre dans « Le tilleul » (voir l'extrait audio n° 3 et 4). Avec la différence que cette mise en scène construit la présence d'une voix qui chuchote à l'oreille d'un auditeur<sup>27</sup> se retrouvant en quelque sorte dans la position inconfortable de la femme imaginée à travers la rêverie érotique évoquée. De plus, les consonnes fricatives sont fortement accentuées par un effet de délai qui rappelle, par exemple, l'écho de la voix des personnages de dessins animés qui se retrouvent dans un rêve.

Je me tourne maintenant vers un nouvel extrait. « Inondation » est un autre morceau qui met à l'avant-plan la figure de l'alcoolique. Cette pièce raconte les pérégrinations nocturnes du protagoniste avec son double ivre et chancelant. Les premiers indices de ce dédoublement apparaissent dans le texte. En effet, le personnage se met d'abord sur la trace de ses propres pas : « Mes pistes dans le givre / Me mènent au bout de l'écho ». Au terme de ce chemin, il perd donc la trace de l'écho — archétype du dédoublement sonore dans le temps — qui apparaît constituer les pistes en question. Après avoir avalé « un double », ce qui est apparemment sa voix intérieure lui répond : « Qui est-ce? / Une voix se dresse / “Je suis ton seul ami...”<sup>28</sup> ». Ces quelques observations prennent tout leur sens lorsque l'on examine la voix du chanteur dans cette chanson. L'essentiel de la mise en scène de cette voix est constitué d'un dédoublement vocal présent du début à la fin de ce morceau. Le final de la pièce, par exemple, en témoigne clairement (extrait audio n° 12, toujours dans « Inondation »). L'une des voix est livrée par un chant soutenu à l'octave, tandis que l'autre l'est par une voix basse, une octave en dessous. Cette dernière se rapproche des timbres de « Bonne nuit » et du « Tilleul », mais dans un dessein fort différent : en écoutant attentivement le rapport entre les voix de l'extrait n° 12, force est de constater qu'elles se présentent sans qu'on ne puisse vraiment déterminer laquelle des deux occupe l'avant-plan. Il s'agit donc d'un rapport d'équivalence

---

<sup>27</sup> Évidemment, on peut très bien concevoir que le protagoniste chuchote à l'oreille de l'être désiré dans cette mise en scène littéraire. Cependant, l'expérience de la mise en scène de la voix implique un lien très concret entre la création sonore et l'auditeur de l'enregistrement. La configuration sonore n'implique pas seulement de situer les éléments musicaux dans l'espace, mais aussi de positionner l'auditeur qui, dans des conditions normales d'écoute, est complètement fixe et dépendant de la présentation suggérée par le mixage.

<sup>28</sup> Keith Kouna, *op. cit.*, p. 19. Pour plus de détails, voir Annexe A, p. 96.

quant à la perception du niveau sonore, mais également d'une équivalence conceptuelle qui nous présente le personnage dédoublé.

Ici, deux observations. D'abord, la superposition de ces voix est rendue possible par le contexte de production. La voix basse et granuleuse du chanteur est plutôt sourde et éteinte, donc moins puissante, tandis que son double à l'octave est livré avec aplomb. Les deux sont ici positionnées pour laisser parfaitement poindre les inflexions de chacune d'elles. À partir de ce positionnement, deux interprétations complètement différentes arrivent à cohabiter sur ce même plan. Cette mise en scène produit un dédoublement qui accentue, grâce à l'intervalle qui sépare les deux voix, la mise en profondeur des lourds pas de l'ivrogne à travers les cours d'eau qui connotent l'alcool. On l'imagine, le voyageur voit double.

J'aimerais conclure sur la question de la mise en scène de la voix avec un exemple moins évident. Dans un segment précis de « Solitude » (extrait audio n° 13) se fait sentir un effet de chœur à l'unisson très subtil, à l'octave au-dessus de la voix principale cette fois. Bien qu'il soit présent sur l'ensemble des vers de cet extrait, il émerge plus clairement à la fin du segment, particulièrement sur les mots « Et la chair refroidit ». Ces voix génèrent un effet d'aura que l'on pourrait décrire comme une atmosphère volatile qui entoure la voix du chanteur. Leur résonance lointaine plonge puis resurgit successivement à travers l'arrangement du quatuor à cordes.

Cette présentation pourrait être le résultat d'une prise de son de la voix chantée une octave au-dessus de la voix principale, puis multipliée et traitée avec une réverbération dont on ne conserve que l'effet. Autrement dit, la réverbération sans sa source, au sein d'une balance sonore chargée qui la renvoie loin dans l'arrière-plan et qui détermine ici le champ d'action de cette aura dans l'espace. À l'écoute, il est pratiquement impossible de repérer le point d'entrée de la sonorité, qui émerge pour ainsi dire de nulle part sinon de la voix principale elle-même. Les incidences musicales de cet effet sont de l'ordre du ressenti : il faut tendre l'oreille au loin dans cette construction sonore pour dégager ces voix, mais elles contribuent pleinement à l'ambiance générale sans produire un effet de dédoublement comme dans l'exemple précédent.

### 3.2.4 Production musicale parasitaire

L'effet des techniques d'enregistrement ne concerne pas que des éléments formellement musicaux. Au-delà de leurs effets dans les arrangements ou dans les mises en scène de la voix, les manipulations techniques laissent des traces sonores, c'est-à-dire des sons résiduels que l'on pourrait qualifier d'effets collatéraux de l'appareillage. Leur caractère plus ou moins indésirable est normalement déterminé par la portée des valeurs esthétiques liées aux pratiques du studio. Or, *Le voyage d'hiver* est porteur de bon nombre de ce type de sons. L'importance de l'enjeu qu'ils établissent repose sur deux constats. Tout d'abord, les sons ainsi produits, comme nous le verrons dans les prochains extraits, sont difficiles à ignorer, à tel point qu'il faut se demander si leur émergence ne constitue pas une signature assumée de l'apport technique du studio. Ensuite, ils sont générés par des traitements sonores qui visent expressément à mettre en valeur les aspects musicaux des sons produits.

La prise de son du piano et le traitement sonore qui lui est réservé manifestent une configuration particulière de cet aspect de l'enregistrement. Tiré du morceau intitulé « Le bateau », l'extrait audio n° 14 témoigne d'abord d'une combinaison de l'ambiance sonore au moment de la prise de son et d'un important bruit de fond. Dans cet extrait qui présente le prélude de la pièce, on y entend très clairement, pendant les 41 secondes de ce segment, le riche contexte sonore qui s'installe derrière les notes du piano. Le mouvement du mécanisme des étouffoirs, évident par moments, révèle une ambiance qui nous laisse également percevoir l'action des touches du clavier et le déplacement des corps autour du piano<sup>29</sup>. Voilà quelques détails qui ne sont pas sans rappeler la chaise et la voix de Gould que l'on peut entendre dans ses enregistrements. Paul Sanden soutient à ce propos que la possibilité d'une perception du corps performant, la « *corporeal liveness* », malgré l'impossibilité d'un contact direct entre le musicien et l'auditeur, n'est pas absolument évacuée dans ces circonstances, mais au contraire reconstruite à partir de l'enregistrement<sup>30</sup>. Si l'on avait tendance à écarter du champ de la

---

<sup>29</sup> Voir aussi l'extrait audio n° 2 qui présente le prélude de « Fume » et dans lequel on entend le craquement du plancher sous les pas du pianiste, que l'on imagine debout afin d'atteindre les cordes du piano qu'il fait vibrer directement à l'aide d'un objet.

<sup>30</sup> Voir Paul Sanden, « Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music », dans Paul Sanden, *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in music », 2013, p. 44-64.

musique enregistrée le caractère de la performance au sens de la prestation devant public<sup>31</sup>, le studio serait en mesure de réinjecter dans l'enregistrement sonore l'exécution musicale en restituant certains détails. La prise de son du piano dans *Le voyage d'hiver* est l'un des plus évidents indicateurs de cette mise en scène des corps. En ce sens, elle témoigne non pas uniquement d'une action technique, mais aussi d'une écoute qui fait un usage musical de l'appareillage en revalorisant le son de la performance de l'interprète à l'intérieur des paramètres du studio.

L'autre aspect intéressant de cet extrait concerne le bruit de fond continu audible, communément appelé *hiss* ou souffle en français, causé par les outils d'enregistrement. À l'instar de l'ambiance sonore, s'il n'est pas rare de le rencontrer dans nos écoutes musicales, il est généralement considéré comme un son indésirable, dans la catégorie des « signaux parasites<sup>32</sup> ». Une écoute attentive de l'extrait en question nous permet de constater que ce bruit de fond est modifié par chacune des attaques du pianiste. En effet, une bonne partie de la bande de fréquences de ce souffle est soumise à une série d'inflexions qui la fait disparaître, puis réapparaître quelques fractions de seconde plus tard en suivant toujours les accords du piano. Les deux extraits audio suivants (extraits n° 15 et n° 16, respectivement tirés de « Dégel » et « Romances et désirs ») présentent ce bruit de fond dans d'autres contextes<sup>33</sup>. Ce phénomène ouvre la porte à l'hypothèse suivante : un signal assez élevé à l'entrée de la chaîne de préamplification génère le bruit de fond relativement puissant des composantes électroniques et amplifie indûment le fond sonore ambiant; par la suite, ces bruits sont soumis à une gestion de la dynamique du signal imposée par un rapport de compression audio; or, les temps d'attaque et de retour de cette compression sont assez longs<sup>34</sup> pour laisser entendre le travail du compresseur à des moments qui ne sont pas expressément visés par ce contrôle du signal. Il s'agit donc d'un effet collatéral du traitement sonore, agissant sur l'ensemble du

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51-53.

<sup>32</sup> « IEV number 806-12-15: "background noise" — International Electrotechnical Vocabulary », *International Electrotechnical Commission*, 1996, en ligne, <<http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=806-12-15>>, consulté le 2 avril 2020.

<sup>33</sup> Ces extraits permettent d'entendre le piano lorsqu'il joue dans un espace sonore assez dégagé. C'est à ces moments que l'on peut clairement percevoir les sons résiduels qui bougent avec le piano.

<sup>34</sup> Lors de la phase d'attaque, le rapport de compression audio augmente progressivement jusqu'à la valeur paramétrée, dans la durée d'une plage généralement exprimée en millisecondes. Lors de la phase de retour, le rapport de compression audio diminue progressivement jusqu'à la valeur du signal à l'entrée.

signal de cette prise de son, qui vise à assurer une forte présence du piano malgré l'interprétation douce, pianissimo, du pianiste.

Les imperfections de ce genre ont été souvent considérées comme des erreurs techniques ou des indésirables. Par exemple, Thomas Frost, producteur de musique classique, s'excusait auprès de son auditoire pour les craquements produits par la chaise de Gould, espérant que ces sons « insignifiants » puissent ne pas importuner l'auditeur<sup>35</sup>. Toutefois, selon Marie Thompson ces éléments anormaux pourraient bien véhiculer le potentiel politique d'une transformation fondamentalement inhérente au système utilisé<sup>36</sup>. Dans le paradigme du studio comme instrument de musique, l'insignifiance de ces sons peut très bien être évaluée sous l'angle d'une prise de position sur le statut musical des sons et des outils qui en sont la cause.

Dans les extraits que nous venons d'écouter, le parasite émerge effectivement du mode d'écriture sonore qui est pratiqué dans cet enregistrement; il relève précisément d'une direction esthétique qui, au moins, le tolère. L'effet que produit cette compression sur le bruit de fond n'est pourtant pas anodin dans un contexte pianistique de ce genre : comme on peut l'entendre, les inflexions de cet arrière-plan sonore onduleux collent à chaque attaque du piano, ils le suivent comme s'ils étaient l'écho technique de la musique. Ces sons circulant aux dépens d'autres sons seraient l'équivalent sonore du parasite biologique : parfaitement intégrés à leur hôte, ils trouvent leur chemin à travers la musique et vivent avec elle. Cet effet collatéral nous laisse sur l'impression finale que le studio *joue* littéralement avec le pianiste, compensant l'impossibilité pour l'interprète de maîtriser lui-même le son à travers l'ensemble de sa chaîne de traitement — là où d'autres écoutes prennent le relais.

Les sons parasites découlent évidemment du contexte de production : ils sont induits par l'appareillage en usage ou captés de façon plus ou moins fortuite. Mais ils sont surtout une conséquence directe de la volonté de faire entendre le piano dans une configuration sonore particulière. Ce geste s'inscrit dans l'ensemble des pratiques d'écoutes du studio que décrit

---

<sup>35</sup> « And we hope that you, the consumer, will refuse to be discomforted by some audible creaks that are insignificant in light of the great music-making on this disc. » Voir l'endos de la pochette de Ludwig van Beethoven, *Glenn Gould plays Beethoven Piano Sonatas, Opus 10 Complete*, Glenn Gould (piano), disque microsillon, Columbia Masterworks, MS 6686, 1965; voir aussi Paul Sanden, *op. cit.*, p. 58-60.

<sup>36</sup> Marie Thompson, *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic moralism*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 177-178; voir aussi Mark Nunes (dir.), *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, New York, Continuum, 2011.

Hennion : « c'est la pratique du bricoleur », avec ses méthodes et ses appareils, qui permet de façonner les sons et de les assembler<sup>37</sup>. Ici, la production sonore du *Voyage d'hiver* laisse les parasites se greffer à la musique, que ce soit par choix, par dépit ou par compromis. Puisqu'elles mettent en valeur des exécutions musicales, les pratiques associées à ces présentations esthétiques du son reposent sur une écoute musicale — non au sens de simplement écouter de la musique, évidemment, mais surtout au sens d'en *faire*. Cela soulève la question de la poïétique de l'écoute, car ces sons forment des traces qui sont loin d'être insignifiantes. Par exemple, les bruits de fond nous donnent des indices sur la façon dont on s'y prend pour faire entendre ce piano, plus précisément sur les paramètres techniques de la prise de son et du mixage. L'ambiance sonore fournit des indications sur l'espace et les objets qui s'y trouvent. À travers cette volonté de faire entendre une disposition particulière de l'instrument, les procédés techniques que l'écoute manipule dans le studio permettent l'élaboration de cet arrangement du plan sonore.

Comme dans le cas du déploiement des percussions dans l'espace ou de la mise en scène de la voix, l'inscription de cette écoute est une trace effective : elle est impliquée dans une expérience auditive où elle s'entend et fait entendre à la fois. Comme nous le supposons d'entrée de jeu, l'écho technique de la musique est donc une signature, comme une marque personnelle de l'écoute transmise par la prise de son. Mais cette trace relève de gestes pratiques très précis, posés dans le contexte d'une médiation qui se situe dans la proximité de l'exécution musicale. Lorsqu'elle est constituée des sons qui débordent la musique, elle nous permet de saisir la profonde portée de l'écoute du studio, d'envisager non plus seulement l'écoute qui signe dans l'œuvre, mais celle qui marque en plus la dimension sonore, déterminante dans la transformation musicale opérée par le *Voyage d'hiver*.

### 3.3 Une nouvelle fiction sonore

Nous venons donc de dégager les incidences de quelques-unes des opérations par lesquelles les arrangements sonores et musicaux sont concrètement constitués. À partir de ces éléments, il reste à ouvrir une dernière piste à travers laquelle nous bouclerons la remontée entre *Le*

---

<sup>37</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 154. Voir supra, p. 64.

*Voyage d'hiver* et *Winterreise*. Entre les deux occurrences de l'œuvre qui balisent la portée de cette recherche, il existe encore d'importantes différences quant au rapport entre la musique et la reproduction sonore. Comme Gould et Hennion, Daniel Deshays, plus récemment, s'intéressait aussi à cette question, notamment au rôle de l'enregistrement dans nos rapports au son. Selon lui, il existe une vérité sonore propre à la prise de son : « celle qui naît de ses outils<sup>38</sup>. » Dans une formule accrocheuse, il stipule notamment que cette vérité consiste à produire du faux :

On peut dire que l'objet même de la prise de son est de produire du faux. Dans le son enregistré, tout demeure en effet loin du réel : faux de la dynamique, du timbre, de l'espace, du temps, faux du montage... C'est peut-être l'impuissance à recréer le sentiment de réel qui donne naissance au faux<sup>39</sup>.

L'impuissance à recréer même le « sentiment » du réel ne relève pas forcément ici d'une observation péjorative, pas plus que la production du faux ne devrait être considérée comme déplorable. Certes, au sens d'une tentative de restitution du réel vers lequel on ne peut rien d'autre que tendre, il s'agirait alors du faux associé à la perte et à la nostalgie. Mais le faux et l'impuissance, dans le cadre d'une vérité qui naît des outils de la prise de son, seraient plutôt les éléments fondamentaux d'une mise en question du réel et de l'origine qu'ils dissimulent : la multiplication de la différence, la production de l'autre et du jeu. C'est ce qui constitue probablement les fondations du geste de la création artistique. En ce sens, la vérité que génèrent la prise de son et ses outils est bien celle que le réel est impuissant à produire.

Il s'agit donc du faux au sens de la distanciation d'une réalité qui aurait émergé en temps et lieu, de l'autre côté du microphone. Ce que Deshays appelle ici une écriture du son « se dessine tout au long du trajet qui relie la prise à la restitution finale de ce son dans un autre espace que celui qui a vu son origine<sup>40</sup>. » Ceci relève moins de la dissimulation d'une perte que d'une manipulation de ce qui reste du réel à travers la reconstruction d'une réalité n'ayant aucune existence propre en dehors de la façon dont les prises seront arrangées. Ainsi, l'enregistrement participe de la construction d'une fiction sonore. Évidemment, cette observation s'ouvre à un très vaste champ d'opérations, selon que l'on réalise la captation

---

<sup>38</sup> Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 65.

d'un dialogue, par exemple, ou que l'on conçoive une œuvre musicale multipiste telle que *Le voyage d'hiver*.

Il subsiste tout de même d'énormes différences entre la façon dont sont arrangées les prises de son du *Voyage d'hiver* et ce que proposent les méthodes des productions musicales comme celle à laquelle se référait Kouna. À cet effet, les observations de Hennion, lorsqu'il compare les prises de son dans la musique classique à celles du studio des variétés, permettent justement de mettre en perspective le rapport entre ces deux types de production :

On peut partir, à titre de comparaison, de la prise de son classique [...]. On pourra peut-être mieux comprendre ensuite, dans le cas des variétés, la façon dont peu à peu, en s'adaptant et en s'engendrant mutuellement, de petites différences techniques et musicales ont abouti à une conception tout à fait opposée de la prise de son. [...] La prise de son classique revendique une fonction artistique négative : ne pas intervenir sur le plan musical, et répéter strictement l'écoute-concert, « comme si » l'on y était; fonctionner sans être perçue<sup>41</sup>.

Il s'agit dans ce cas d'une prétention à l'immédiateté. En prêtant l'oreille à Dietrich Fischer-Dieskau et Daniel Barenboim dans leur interprétation de *Winterreise*<sup>42</sup>, on comprend rapidement ce que décrit Hennion : une seule et même configuration spatiale du début à la fin du disque : un piano sur la gauche, une voix sur la droite, simplement comme si on se trouvait devant eux. Les seules variations apparentes du son et de la musique ne reposeraient que sur les interprètes. Or, la trace de l'enregistrement est audible d'un morceau à l'autre : les interruptions entre les plages sont évidentes; on perçoit des modifications dans le niveau et les fréquences du bruit de fond entre les morceaux; la gestion dynamique minimale du son de la voix conduit parfois à des différences d'amplitude qui ne produisent pas toujours l'effet d'une projection naturelle. C'est en ce sens qu'il y a aussi quelque chose de faux lorsque les outils de la prise de son servent à une tentative de reproduction du réel, lorsqu'ils sont utilisés pour tendre vers ce réel.

Autrement dit, l'écoute à l'origine de ce genre de prise de son est improductive, c'est-à-dire neutre. Comme nous venons de le voir, lui assigner une fonction artistique nulle ne

---

<sup>41</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 155.

<sup>42</sup> Franz Schubert, *Winterreise D 911. Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Daniel Barenboim (piano), disque compact, Hamburg, Deutsche Grammophon, 453 677-2, coll. « Schuberts Meisterwerke », 1997 [1980].



signifie pas que l'appareillage d'enregistrement n'ait aucun effet sur la musique. L'écoute s'inscrit en effet dans les médiations de la musique enregistrée, fonctionnant toujours comme un relais entre les outils et les humains, et ultimement tournée vers l'auditeur dans l'objectif *faire entendre*. Mais elle se retranche dans un mode essentiellement passif, perpétue un mouvement otographique dans lequel le potentiel proprement musical de l'enregistrement n'est pas exploité, sinon que pour tenter de rendre au mieux la sensibilité des interprétations. Dans un studio de variétés comme celui de Kouna, l'écoute, que l'on peut dorénavant nommer *écoute positive*, apparaît au cœur du processus de transformation à l'œuvre dans *Le voyage d'hiver*. C'est cette fonction artistique positive qui est illustrée dans les exemples que nous avons évoqués, comme c'est le cas dans les mises en scène de la voix enregistrée ou dans le rôle du technicien-musicien, spécialiste des prothèses de l'écoute musicale dans le studio. Dans une production musicale qui fait un usage poussé de l'appareillage, l'écoute positive vise à faire apparaître des éléments musicaux, c'est-à-dire à construire autour de l'exécution musicale.

Bien que les pratiques dont témoigne *Le voyage d'hiver* reposent sur l'appropriation d'une œuvre du répertoire classique, elles s'inscrivent bien moins dans la tradition classique du lied que dans l'importante lignée d'expérimentations qui s'est développée autour du studio depuis son utilisation à grande échelle. La fonction artistique positive derrière ces pratiques permet de

détailler le glissement par lequel la prise de son s'affirme peu à peu comme production artistique, et non reproduction. [...] il peut suggérer comment, de façon analogue, mille petits glissements plus discrets transforment progressivement l'écoute de manière plus profonde et irréversible. L'oreille phonographique est devenue de plus en plus sensible aux composants du son à la suite d'une véritable *discomorphose* de la musique<sup>43</sup>.

Hennion explique ici comment l'écoute des publics a évolué avec l'établissement de nouvelles méthodes de production sonore et musicale. Ce qu'il appelle la discomorphose désigne la façon dont les pratiques de la musique se sont transformées pour mettre directement en valeur les possibilités offertes par le studio. Autrement dit, l'exécution musicale et les pratiques techniques se tournent vers l'inscription matérielle, vers le disque que les publics

---

<sup>43</sup> Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 156.

peuvent écouter dans nombre de contextes. Si la musique classique enregistrée n'est pas étrangère à ce phénomène, l'enregistrement dans les variétés devient autre chose qu'une transcription effectuée par des procédés de captation et d'inscription qui relèveraient d'une conception artistique « négative » de la prise de son. Ce sont aussi ces fondements musicaux qui permettent de distinguer clairement le *Voyage d'hiver* des interprétations piano-voix de *Winterreise* généralement proposées dans la tradition classique. L'un participe de la construction d'une fiction à partir d'une production sonore complexe, tournée vers le disque, utilisant le studio comme instrument de musique et prothèse de l'écoute. L'autre s'occupe de la tentative de reproduction d'un réel fragmenté en vingt-quatre segments, d'une exécution à laquelle jamais nous n'accéderons *réellement*. Tout comme la réécriture des textes par Kouna, le studio d'enregistrement, avec tous ses acteurs, permet d'extraire l'œuvre de ses fondations et d'en renouveler les assises dans un contexte différent. Il forme donc un moment déterminant dans la transposition de *Winterreise*, mais surtout dans sa transformation.

## Conclusion

### Le leurre du calque

Que reste-t-il de *Winterreise* dans *Le voyage d'hiver* de Kouna? En somme, une structure en 24 morceaux, ordonnancés selon les nécessités compositionnelles de Schubert et constitués de mélodies et de progressions harmoniques. Ces éléments sont essentiellement reproduits chez Kouna et commandent l'effet de reconnaissance. C'est ce phénomène qui m'a initialement mené à décrire *Le voyage d'hiver* comme un calque : il se pose sur *Winterreise*, en tire une forme et des contours mélodiques auxquels un récit, des arrangements et des timbres ont été réassignés. Voilà qui permet de reformuler une dernière fois la principale question derrière cette recherche : reconnaître Schubert dans *Le voyage d'hiver* apparaissant alors comme un calque de la musique de *Winterreise* suffit-il à invalider l'hypothèse d'une œuvre autonome avec son propre mode de fonctionnement?

Cependant, l'idée du calque mérite d'être réévaluée immédiatement. En réalité, cette image a atteint ses limites à l'issue de cette recherche. En effet, la transformation du rapport entre texte et musique, articulée à la considérable transformation musicale dirigée par les arrangeurs via le studio d'enregistrement, constitue une nouvelle donne. Plus que de simplement suivre des contours, la musique du *Voyage d'hiver* apparaît plutôt recouvrir et déborder les formes jusqu'à l'effacement de ce qui constitue *Winterreise*. Les transformations qui ressortent ici agissent d'abord comme remise en cause de la logique de l'œuvre. C'est pourquoi l'effet de reconnaissance qui opère spontanément ne saurait définir la nature du *Voyage d'hiver*.

Sur cette base, il reste à revoir brièvement le parcours qui mène à ce premier constat, car celui-ci ne permet pas à lui seul de répondre à la question. Outre le calque, un autre terme important se trouve dans cette question : la notion d'œuvre. Dans le premier chapitre, j'ai moins voulu définir cette notion que de comprendre ce qu'en fait l'auditeur lorsqu'il engage son écoute. Comme nous l'avons vu avec Peter Szendy et Antoine Hennion, en s'inscrivant

partout dans la chaîne de médiation de la musique enregistrée, l'écoute produit des traces qui peuvent prendre la forme d'une performance, d'un écrit, d'un arrangement, etc. En considérant *Le voyage d'hiver* comme une trace de l'écoute, l'objet de cette recherche commence à apparaître. Est-il une reprise ou une adaptation? S'il est plus juste de le penser en termes d'une transposition, il est d'abord une otographie. C'est donc moins ses caractéristiques intrinsèques que ce qu'il fait qui apparaît ici définir sa nature. Ainsi, nous avons posé que l'écoute, à travers les traces qu'elle laisse, est aussi une façon de faire entendre – et le texte et la musique. Cette action demeure assez ouverte pour nous permettre d'identifier les deux opérations de l'espace ouvert par l'écoute derrière *Le voyage d'hiver* : d'un côté, ne pas composer, c'est-à-dire arranger et enregistrer; de l'autre, ne pas traduire, c'est-à-dire réécrire. C'est en ce sens que l'écoute est une façon de faire de la musique et de prendre position par rapport à l'œuvre musicale : il s'agit d'ouvrir l'œuvre pour y laisser agir les configurations singulières d'une écoute.

À partir de ces deux éléments, le deuxième chapitre a été l'occasion de passer de la perspective théorique de l'écoute à une évaluation plus concrète. Il s'agissait de décrire le matériau afin de préciser les caractéristiques qui permettent d'observer l'ampleur du déplacement de l'œuvre à partir des indices laissés par l'écoute. L'approche du *Voyage d'hiver* procède à un renversement du rapport entre texte et musique : Kouna active une transposition textuelle de l'écoute musicale. Celle-ci donne lieu à un récit réinventé depuis les paramètres musicaux de *Winterreise*, mais surtout depuis le sens qui peut s'en dégager à travers une écoute privée de la compréhension directe de la langue allemande. Il s'agit toutefois d'un double renversement : si les arrangeurs (Vincent Gagnon et René Lussier) doivent se mettre à l'écoute de Schubert, ils effectuent ultimement une *remise* en musique de textes qui sont maintenant ceux de Kouna. Ces éléments nous ont conduits vers une deuxième question. Que reste-t-il du rapport entre texte et musique qui sous-tend l'essentiel de *Winterreise*? Les analyses formulées nous fournissent surtout les premiers indices notables d'une mise à distance : nous observons un très important déplacement, voire une substitution de la logique intrinsèque de l'œuvre par une dynamique recréée. Le rapport entre texte et musique établi par le *Voyage d'hiver* a peu de choses à voir avec ce que la musique de Schubert fait entendre.

Dans le troisième chapitre, il s'agissait de suivre la trace de l'écoute dans le *Voyage d'hiver* en tant que musique enregistrée. Comme le conçoit Antoine Hennion, le studio doit être considéré comme un instrument de musique à part entière. C'est donc aussi l'instrument d'écoute qui permet d'agir concrètement sur la musique et la formation des sons. À partir de cette position, l'objectif était de nous mettre à *l'écoute de l'écoute* afin de faire saillir, d'une part, le rôle musical du studio et, d'autre part, les transformations concrètes de la musique du *Winterreise* sur le plan sonore. Dans le prolongement du chapitre précédent, nous pouvons d'abord conclure que le studio continue de mettre en mouvement le rapport entre texte et musique. Nous pouvons également constater que l'apport du studio dans le *Voyage d'hiver* se constitue en tant que construction d'une fiction sonore qui indique une situation différente de celle de *Winterreise*. Au lieu d'opposer implicitement la prise de son à la performance, la manipulation du son devient une performance concomitante des exécutions musicales superposées par le mixage. Ainsi, la construction sonore fictionnelle qui achève la transposition de l'œuvre impose au *Voyage d'hiver* un ancrage sonore absolument différent de celui d'un *Winterreise* même dans le cas où celui-ci est enregistré.

Ce dernier chapitre nous ramène finalement vers le point de départ auquel nous conviait Kouna dans sa voiture : écouter *Winterreise*. Ainsi, nous avons suivi l'ensemble du processus de création sous l'angle initialement ouvert par l'écoute de l'amateur. Car c'est bien ce que Kouna était à ce moment : un amateur de musique. Mais dans le contexte de la production du *Voyage d'hiver*, il s'agit tout autant de l'oreille de l'auteur et du chanteur, à laquelle se joint celle des arrangeurs. Ajoutons à cela le studio d'enregistrement que nous avons identifié comme un appareillage déterminant et les techniciens-musiciens qui y opèrent. Tels sont les nombreux points d'insertion qui convergent dans l'œuvre pour l'ouvrir : ils forment ensemble le parcours d'une otographie complexe. En somme, les deux grands moments qui permettent de comprendre comment s'ouvre l'œuvre sont les suivants : la redéfinition des rapports entre texte et musique, puis la transformation de la musique par le studio d'enregistrement et la transposition de son ancrage sonore modifié par la nature fondamentale de l'enregistrement.

Dans la perspective d'une poïétique de l'écoute, *Le voyage d'hiver* demeure constitué comme « œuvre dans l'œuvre », à partir d'un principe d'ouverture et perfectibilité sur lequel nous avons réfléchi dans un premier temps. « Signer et consigner *mon* écoute dans l'œuvre

d'un autre<sup>1</sup> », comme le résume Szendy. C'est en tant qu'une occurrence de l'œuvre, qui apparaît à un point d'insertion ouvert par l'écoute que cette signature prend place. Mais si on peut conclure que *Winterreise* est transformé au point que l'on puisse faire abstraction de l'effet de reconnaissance, au point que l'on puisse reconnaître une logique intrinsèque suffisamment spécifique au *Voyage d'hiver* pour qu'il apparaisse comme détaché de son point d'insertion, c'est peut-être qu'il s'agit moins de signer dans l'œuvre que d'apposer sa signature par-dessus celle d'un autre. Il s'agit alors d'un recouvrement de la signature originale : c'est-à-dire un effacement non de l'œuvre, mais bien de son signataire. C'est probablement là l'étrange tour de force du *Voyage d'hiver* : lorsqu'il s'entend comme un calque de *Winterreise*, il n'est qu'un leurre qui relève finalement de l'oblitération de l'apport créatif déterminant d'une oreille qui fait éminemment sienne l'œuvre de Schubert.

---

<sup>1</sup> Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 22.

## Médiagraphie

### ***Œuvre étudiée***

Kouna, Keith. *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-Abé, LABE-1827, 2013.

### ***Winterreise***

Müller, Wilhelm. *Die Winterreise und andere Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986.

———. « Die Winterreise », *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*, Zürich, Diogenes, 1991, p. 5-39.

Schubert, Franz. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série IV : *Lieder*, vol. 4, édité par Walther Dürr, Cassel, Bärenreiter, 1979.

———. *Winterreise D. 911. Ein Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Daniel Barenboim (piano), 2 disques microsillon, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2707 118, 1980.

———. *Winterreise D. 911. Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller*, Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Daniel Barenboim (piano), disque compact, Hamburg, Deutsche Grammophon, 453 677-2, coll. « Schuberts Meisterwerke », 1997 [1980].

### ***Discographie secondaire***

Beethoven, Ludwig van. *Glenn Gould plays Beethoven Piano Sonatas, Opus 10 Complete*, Glenn Gould (piano), disque microsillon, Columbia Masterworks, MS 6686, 1965.

Chimera Project et Schubert, Franz. *Schubert : Winterreise*, Philippe Sly (baryton-basse) et Le Chimera Project (arrangements), disque compact, Montréal, Analekta, AN 2 9138, 2019.

- Forget, Normand et Schubert, Franz. *Winterreise. Version de chambre*, Christoph Prégardien (ténor), Joseph Petric (accordéon) et Pentaèdre (ensemble), disque compact, ATMA, ACD2 2546, 2008.
- Liszt, Franz et Schubert, Franz. *The Schubert Transcriptions - II*, Leslie Howard (piano), 3 disques compacts, London, Hyperion, CDA66954/6, 1995.
- . *Winterreise. Lieder von Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Chopin, für das Fortepiano übertragen von Franz Liszt*, Els Biesemans (pianoforte), disque compact, Leipzig, GENUIN Classics, GEN 14322, 2014.
- Lussier, René. *Le trésor de la langue*, Fred Frith (arrangements), Jean Derome (arrangements) et René Lussier (arrangements), disque compact, Montréal, Ambiances Magnétiques, AM 015 CD, 1989.
- . *Le prix du bonheur*, Paule Marier (paroles), disque compact, Montréal, La Tribu, TRICD-7236, 2005.
- . *Toucher une âme*, Paule Marier (paroles), disque compact, Pas une cenne, PUC-01, 2013.
- Schubert, Franz. *Lieder with Orchestra*, Thomas Quasthoff (baryton), Anne Sofie Von Otter (mezzo-soprano), Chamber Orchestra Of Europe et Claudio Abbado (chef d'orchestre), disque compact, Hamburg, Deutsche Grammophon, B0000049-02, 2003.
- Zender, Hans et Schubert, Franz. *Schuberts Winterreise, A Composed Interpretation for Tenor and Small Orchestra*, Julian Prégardien (ténor), Deutsche Radio Philharmonie et Robert Reimer (chef d'orchestre), disque compact, Alpha Classics, ALPHA 425, 2018.

## Références

- Barthes, Roland. « Écoute », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.
- . « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 246-252.
- Bastin, Georges L. « Adaptation », dans Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, traduit par Mark Gregson, Second edition, London and New York, Routledge, 2011, p. 3-6.
- Bénichou, Anne. « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°28-29, 2016.



- Benjamin, Walter. « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 244-262.
- . *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013.
- Bergeron, Mickaël. « Les folies de Keith Kouna – longue entrevue », *Voir*, 2015, en ligne, <<https://voir.ca/mickael-bergeron/2015/05/08/les-folies-de-keith-kouna-longue-entrevue>>, consulté le 5 octobre 2019.
- Bodley, Lorraine Byrne et Horton, Julian (dir.). « Introduction. Rethinking Schubert: Contexts and Controversies », *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 1-14.
- . (dir.). *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016.
- Bortolotti, Gary R. et Hutcheon, Linda. « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”—Biologically », *New Literary History*, vol. 38, n° 3, 2007, p. 443-458.
- Bostridge, Ian. *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, New York, Alfred A. Knopf, 2015.
- . *Le Voyage d'hiver de Schubert : anatomie d'une obsession*, traduit par Denis-Armand Canal, Arles, Actes Sud, 2017.
- Bougnoux, Daniel. « On ne connaît pas la chanson », *Esprit*, vol. 7, n° 254, 1999, p. 72-88.
- Brunet, Alain. « Keith Kouna et Franz Schubert : rencontre improbable », *La Presse*, section Arts, Montréal, 9 décembre 2013.
- . « Keith Kouna en Voyage d'hiver », *La Presse*, section Arts, Montréal, 6 février 2015.
- Dall'Ara-Majek, Ana. « Le trésor de la langue de René Lussier : documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique », *Circuit*, vol. 28, n° 3, janvier 2019, p. 71-86.
- Deshays, Daniel. *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits : 1954 - 1988*, vol. 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Gould, Glenn. « The Prospects of Recording », dans Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 331-353.

- . « The Search for Petula Clark », dans Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 300-308.
- Hennion, Antoine. *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, coll. « L’art et la manière », 1981.
- . *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1993.
- . « Les usagers de la musique : L’écoute des amateurs », *Circuit*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 19-32.
- . « Une pragmatique de la musique : expériences d’écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire Aimer la musique », dans David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py (dir.), *Musique. Interpréter l’écoute*, Paris, L’Harmattan, coll. « Cahiers MEI “Médiation & information” », n° 17, 2003, p. 31-43.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006.
- « IEV number 806-12-15: “background noise” — International Electrotechnical Vocabulary ». *International Electrotechnical Commission*, 1996, en ligne, <<http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=806-12-15>>, consulté le 2 avril 2020.
- Koch, Carl. *Bernhard Klein (1793-1832): Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, Oscar Brandstetter, 1902.
- Kramer, Lawrence. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Kramer, Richard. *Distant Cycles : Schubert and the Conceiving of Song*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.
- Lacasse, Serge. « L’analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 77-85.
- . « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », *Circuit*, vol. 18, n° 2, août 2008, p. 11-26.
- Laprise, Antoine. « L’oreille sur la paroi du temps », dans Keith Kouna, René Lussier (réalisateur), disque compact dans un livre illustré par Marie-Pascale Hardy, Montréal, L’Abe, LABE-1827, 2013.
- Lefebvre, Pierre et Régimbald, Anne-Marie. « Keith Kouna, René Lussier : Schubert dans l’hiver québécois », *Liberté*, n° 304, 2014, p. 11-16.

- Lefevere, Andre. « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », *Modern Language Studies*, vol. 12, n° 4, 1982, p. 3-20.
- . *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, coll. « Routledge translation classics », 2017.
- Leroux, Georges. *Wanderer. Essai sur le voyage d'hiver de Franz Schubert*, Montréal, Nota Bene, 2011.
- Méchoulan, Éric. « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27.
- Molino, Jean. *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles et Bry-sur-Marne, Actes Sud / Ina, 2009.
- Murray, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York, Routledge, 2012.
- Nunes, Mark (dir.). *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, New York, Continuum, 2011.
- Papineau, Philippe. « La marche vers la mort de Keith Kouna », *Le Devoir*, section Musique, Montréal, 7 décembre 2013.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- . *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit par Georges Bloch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.
- Sanden, Paul. « Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music », dans Paul Sanden, *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, New York, Routledge, coll. « Routledge research in music », 2013, p. 44-64.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Nouvelle édition, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 2002.
- Schoenberg, Arnold. « Das Verhältnis zum Text », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (dir.), *Der Blaue Reiter*, Zweite Auflage, München, Piper, 1914.
- . « La relation avec le texte », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (dir.), *L'almanach du « Blaue Reiter » (Le Cavalier Bleu)*, traduit par Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981, p. 119-135.
- Stein, Deborah. « The End of the Road in Schubert's Winterreise », dans Lorraine Byrne Bodley et Julian Horton (dir.), *Rethinking Schubert*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 355-382.

- Szendy, Peter. *Musica practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- . (dir.). *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de l'IRCAM », 2000.
- . *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- . « Entretien avec Peter Szendy », *Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, entretien réalisé par Mahité Breton et Hernan Fernandez-Meardi, 2004, en ligne, <<https://post-scriptum.org/entretiens/peter-szendy/>>, consulté le 3 avril 2020.
- Szendy, Peter et Donin, Nicolas. « Otographes », *Circuit*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 11-26.
- Thérien, Valérie. « Keith Kouna : le voyage sans fin », *Voir*, 2015, en ligne, <<https://voir.ca/musique/2015/02/03/keith-kouna-le-voyage-sans-fin/>>, consulté le 4 octobre 2019.
- Thompson, Marie. *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic moralism*, New York, Bloomsbury Academic, 2017.
- Youens, Susan. *Retracing a Winter's Journey : Schubert's Winterreise*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.
- Zumthor, Paul. « Oralité », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 169-202.

## Annexes

### Annexe A : textes étudiés

Les textes de Keith Kouna étudiés dans le cadre de ce mémoire sont présentés dans cette annexe. Ils sont reproduits en vertu de l'exception pour l'utilisation équitable d'une œuvre prévue par la *Loi sur le droit d'auteur*. Affichés en ordre alphabétique, ils sont tous tirés de :

Kouna, Keith. *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-Abé, LABE-1827, 2013.

Bonne nuit.....	90
Le chien.....	92
Cimetière.....	93
Dégel.....	94
La girouette.....	95
Inondation.....	96
Le tilleul.....	97
Fume.....	98

### ***Bonne nuit***

Je marche dans la neige  
Dans le vent qui glace mes os  
Et je mène un cortège  
Qui porte mon cœur au tombeau  
Étranger dans la plaine  
À mille lieues du paradis  
Je cherche une lanterne  
Au milieu de la nuit

La mort enveloppe les étangs  
D'un enfer dentelé de givre  
Et le temps dévore ses enfants  
Dans l'hiver qui s'éternise

Je vogue sur la neige  
Au gré de mes amours à l'eau  
Et je longe les berges  
D'un pays noyé de sanglots  
Enivré par les sirènes  
Qui hululent dans la nuit  
Je caresse mes chaînes  
Attaché à mon lit

L'amour s'échoue et se démembre  
Dans le tourbillon de la vie  
Et la Faucheuse ouvre ses jambes  
En caressant l'infini

À genoux dans la neige  
À cracher ma haine et mes mots  
Et des pleurs en arpèges  
Aux dieux qui me tournent le dos  
Je range mes prières  
Au rayon des cadavres écrits  
Je me sers un grand verre  
Et je m'y engloutis

L'ennui me ronge et me démange  
Je cherche la sortie  
Dans l'ivresse et le cul des anges  
Et dans la poésie

Égaré dans mes brumes blanches  
Avec des nymphes aux yeux d'argile

Aux petits seins qui tremblent  
Et à la romance facile  
Je m'emmêle et roule des semelles  
Au pays des anges maudits  
Où brûlent les cœurs et les cervelles  
De peine ou de folie

Je marche seul  
Être d'hiver  
Mon voyage est de nuit

Je filerai  
Vers toi ma belle  
Si tu dors où je suis

### ***Le chien***

À quatre pattes sur la glace  
Je me suis fait jeter du bar  
Rien à manger  
Et plus rien à boire  
Le museau dans ma besace

– Après vous...

– Oh! Après vous...

Un chien me sent la main

– Où allez-vous?

– Je traîne et j'ai besoin de vin...

Je mêle toutes les gamelles  
Je puise dans les vignes  
Et les poubelles  
Il n'y a plus rien à perdre  
Je mène une vie de chien

Les fleurs battent sous la neige  
Les flocons tombent  
Et la nuit est de verre  
La lune est tellement belle  
Il faudra dormir demain



## *Cimetière*

Je m'égare dans les cryptes  
Je m'égare dans les pistes  
D'épithètes anonymes  
Et de tombes décrépies

Tous ces pleurs qui errent  
Sur les pierres  
Tous ces pleurs qui saignent  
Ces pleurs qui geignent  
Et meurent

Dans les ronces et sur les ruines  
Sur les lambeaux de menhir  
Dans le silence et la bruine  
Dans le vent qui fane et grille  
Toutes ces gerbes sans racines  
Toutes ces fleurs dans l'immobile

Je m'enfonce dans l'abysse  
Dans les flots blancs qui s'étirent  
Dans la grêle d'écrevisses  
Sur mes planches à la dérive

Et j'entends les sangles qui sifflent  
Et j'entends les coups de foudre  
Les coups de fourche

Dans un champs de chrysanthèmes  
Le chemin tord et s'effrite  
J'entends hurler les corneilles  
Et les chiens se décapitent  
Sur des plages d'écume grise

Mes doigts s'emmêlent et s'agrippent  
Aux parfums de glaise et d'herbe  
Dans les doux échos de lyre  
Dans la glace qui se déchire  
Je vois venir le navire

## ***Dégel***

Tu me traînes  
Je te tire  
Tu me freines  
Et je te nuis

Tu te fanes  
Je me gâte  
Tu te lasses  
Et je m'ennuie

Tu t'éloignes  
Je t'évite  
Tu te parles  
Et je m'écris

Tu te caches  
Je m'éclipse  
Tu t'en fous  
Et je m'en fiche

Tu te glaces  
Je me fige  
Tu me blesses  
Et je te brise

Tu te fâches  
Je me cabre  
Tu te barres  
Et je me tire

Tu te calmes  
Je respire  
Tu t'écrases  
Et je m'incline

Tu me saignes  
Je t'achève  
Tu me largues  
Et je te quitte

### ***La girouette***

Je file dans l'hiver  
Qui sévit  
Le vent souffle  
Sur mes tristes pas

Je traîne mon âme  
Dans le calcium  
Et crie aux gens  
Que je suis mort

De bières en lignes  
Je pêche des filles  
Je chante et danse  
Le temps défile  
Mais rien ne m'aiguise  
Je me défonce  
Dans des centres de foire  
Où tout s'épuise

Je file dans l'hiver  
Qui me guide  
De villes en villages  
De niches en cages

Je croise des vies  
Mais jamais personne  
Je glisse dans l'ombre  
Et dans le froid

## ***Inondation***

La bouteille et les foules  
Où est le calme flot ?  
Je tangue dans la houle  
Au fond de la ruelle

Le ruisseau dort et frime  
Avec les Esquimaux  
Je fume et je m'abîme  
Au pied de la chandelle

Mes pistes dans le givre  
Me mènent au bout de l'écho  
Je cherche sur ses rives  
Mes restes d'osselets

Le regard mat et trouble  
Le pied pesant dans l'eau  
Je me reverse un double  
Et j'entre dans la forêt

Qui est-ce ?  
Une voix se dresse  
« Je suis ton seul ami... »

L'ours est dans sa caverne  
Son pelage est de nuit  
J'entre et je me couche auprès de lui

Qui est-ce ?  
Ce n'est qu'une ombre  
De comptoir et d'ennui

Au fond de la taverne  
Se mangent les reptiles  
Je ne suis qu'un alcoolique

### ***Le tilleul***

Mon sexe entre tes mains  
Je soupire et je tangué  
Je m'agrippe à tes seins  
Je frémis sous ta langue

Elle glisse sur mon membre  
Comme un rayon de soie  
Puis ta bouche gourmande  
Le gobe comme il se doit

Ô quel bonheur immense  
Que de sentir ton jus  
Qui inonde ta fente  
Telle une rivière en crue

J'entre et je me présente  
Je roule de la queue  
Je sens frémir ton ventre  
Jusqu'au fond de tes yeux

Je redeviens lucide  
Soudain je ne sais plus  
Si tout ça n'est que vide  
Si je cherche un refuge

Je retourne à tes lèvres  
À tes yeux qui sourient  
Je sens monter la sève  
Des tréfonds de ma nuit

Tu es belle et tu dances  
Tu enchantes mes rues  
Tu brises mon silence  
Je t'aime et je n'en peux plus

## ***Fume***

Fume ton cerveau qui gronde  
Et fume tes nouveaux habits  
Fume l'argent qui abonde  
Et fume la fin des soucis

Fume l'autre bout du monde  
Fume toute ta folie  
Fume tes glaces qui fondent  
Fume l'amour de ta vie

Fume la nuit qui s'allonge  
Fume fume l'insomnie  
Fume jusqu'au bout des ongles

Fume fume  
En cherchant la sortie  
Fume fume  
À la mort à la vie

## **Annexe B : extraits audio**

Pour les fins de l'évaluation, les extraits audio présentés dans le cadre de cette recherche sont accessibles en téléchargement. Ils sont numérotés selon l'ordre d'apparition dans le corps du texte. Ces extraits sont reproduits en vertu de l'exception pour l'utilisation équitable d'une œuvre prévue par la *Loi sur le droit d'auteur*. Ils sont tous tirés de :

Kouna, Keith. *Le voyage d'hiver*, René Lussier (réalisation et arrangements), Vincent Gagnon (arrangements) et Marie-Pascale Hardy (illustrations), livre avec disque compact, Montréal, L-A be, LABE-1827, 2013.

### ***Extraits du chapitre 1***

- Extrait audio n° 1 (p. 32)
  - Fichier : 01\_extrait\_bonne\_nuit.mp3
  - Titre : Bonne nuit
  - Description : triangle et captation proximale de la voix dans *Bonne nuit*
  - Plage : 1/24
  - Temps : 0:00-0:33

### ***Extraits du chapitre 2***

- Extrait audio n° 2 (p. 44)
  - Fichier : 02\_extrait\_fume.mp3
  - Titre : Fume
  - Description : déconstruction du prélude et rythme éthéré; mise en scène de la voix; parasites
  - Plage : 16/24
  - Temps : 0:00-0:35

- Extrait audio n° 3 (p. 45)
  - Fichier : 03\_extrait\_tilleul.mp3
  - Titre : Le tilleul
  - Description : deux premiers vers du *Tilleul* interprétés par Keith Kouna
  - Plage : 5/24
  - Temps : 00:33-00:46
- Extrait audio n° 4 (p. 46)
  - Fichier : 04\_extrait\_tilleul.mp3
  - Titre : Le tilleul
  - Description : modulation vers le mode mineur dans *Le tilleul*
  - Plage : 5/24
  - Temps : 1:16-2:05
- Extrait audio n° 5 (p. 47)
  - Fichier : 05\_extrait\_tilleul.mp3
  - Titre : Le tilleul
  - Description : le voyageur est extrait de ses rêveries dans *Le tilleul*
  - Plage : 5/24
  - Temps : 2:16-3:11
- Extrait audio n° 6 (p. 50)
  - Fichier : 06\_extrait\_cimetiere.mp3
  - Titre : Cimetière
  - Description : la flûte reprend la main gauche du piano dans *Cimetière*
  - Plage : 20/24
  - Temps : 0:25-0:37
- Extrait audio n° 7 (p. 50)
  - Fichier : 07\_extrait\_sentier.mp3
  - Titre : Le sentier
  - Description : mélodie vocale de *Mut!* reprise sur un arrangement hypnotique
  - Plage : 22/24
  - Temps : 0:51-1:32



- Extrait audio n° 8 (p. 55)
  - Fichier : 08\_extrait\_tilleul.mp3
  - Titre : Le tilleul
  - Description : prélude du *Tilleul*, ambiance onirique
  - Plage : 5/24
  - Temps : 0:00-0:36
- Extrait audio n° 9 (p. 55)
  - Fichier : 09\_extrait\_cimetiere.mp3
  - Titre : Cimetière
  - Description : prélude de *Cimetière*
  - Plage : 20/24
  - Temps : 0:00-0:12

### ***Extraits du chapitre 3***

- Extrait audio n° 10 (p. 66)
  - Fichier : 10\_extrait\_chien.mp3
  - Titre : Le chien
  - Description : des percussions dans toutes les directions
  - Piste : 3/24
  - Temps : 0:00-0:17
- Extrait audio n° 11 (p. 67)
  - Fichier : 11\_extrait\_chien.mp3
  - Titre : Le chien
  - Description : des percussions dans toutes les directions
  - Piste : 16/24
  - Temps : 0:43-1:16

- Extrait audio n° 12 (p. 69)
  - Fichier : 12\_extrait\_inondation.mp3
  - Titre : Inondation
  - Description : la voix doublée de l'ivrogne
  - Piste : 7/24
  - Temps : 2:31-3:25
- Extrait audio n° 13 (p. 70)
  - Fichier : 13\_extrait\_solitude.mp3
  - Titre : Solitude
  - Description : effet d'aura autour de la voix
  - Piste : 12/24
  - Temps : 00:41-01:04
- Extrait audio n° 14 (p. 71)
  - Fichier : 14\_extrait\_bateau.mp3
  - Titre : Le bateau
  - Description : ambiance sonore et bruit de fond
  - Piste : 21/24
  - Temps : 0:00-0:41
- Extrait audio n° 15 (p. 72)
  - Fichier : 15\_extrait\_degel.mp3
  - Titre : Dégel
  - Description : bruit de fond dans la prise de son du piano
  - Piste : 6/24
  - Temps : 0:00-0:22
- Extrait audio n° 16 (p. 72)
  - Fichier : 16\_extrait\_romances.mp3
  - Titre : Romances et désirs
  - Description : bruit de fond dans la prise de son du piano
  - Piste : 9/24
  - Temps : 01:29-01:34

